COLECCIÓN PERSPECTIVAS

LECTURAS DEL CONTACTO:

MANIFESTACIONES ESTÉTICAS DE LA INTERCULTURALIDAD Y LA TRANSCULTURALIDAD

Miriam Llamas Ubieto

ARCO/LIBROS, S. L.

De acuerdo a la legislación vigente, queda totalmente prohibida la reproducción, intercambio, cesión o copia, total o parcial, de cualquiera de los apartados de esta obra, en cualquier soporte, mecánico o digital, sin el consentimiento expreso del editor.

MIRIAM LLAMAS UBIETO

LECTURAS DEL CONTACTO: MANIFESTACIONES ESTÉTICAS DE LA INTERCULTURALIDAD Y LA TRANSCULTURALIDAD

ARCO/LIBROS, S. L.

Colección PERSPECTIVAS
Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Dirección: M.ª DEL C. BOBES NAVES

Esta obra ha sido publicada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.

© by Arco/Libros, S.L., 2012
Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid
ISBN: 978-84-7635-830-6
Depósito legal: M-731-2012
Printed in Spain - Impreso por LAVEL, S. A. (Madrid)

Para Maite Ubieto

ÍNDICE

Observaciones preliminares..... 13

Capítulo I: Fundamentos teóricos y metodológicos para el análisis de la interculturalidad literaria..... 19

1. El dilema de las culturas: de la conceptualización de cultura al contacto cultural..... 19
1.1. *Presupuestos en torno al concepto de cultura*..... 20
1.2. *Órdenes simbólicos y procesos subjetivos: concepciones modernas de la cultura*..... 26
1.3. *El modelo interaccionista de cultura*..... 31
1.3.1. Revisión del concepto de cultura: hacia una definición de tipo 'práctico'..... 31
1.3.2. El plural de las culturas: el modelo interaccionista frente al modelo de homogeneidad cultural..... 36
1.3.2.1. De la diferencia a la diversidad: generación e institucionalización de órdenes. 39
1.3.2.1.1. Órdenes y categorizaciones I: construcciones de identidades colectivas..... 40
1.3.2.1.2. Órdenes y categorizaciones II: identidad colectiva e individual/identidad categorial e identidad práctica..... 43
1.3.2.2. Sujetos y órdenes: la memoria cultural y la figura del tercero..... 47
1.3.2.3. Hacia el dinamismo cultural..... 52

2. Textos literarios y textos culturales..... 54
2.1. *La cultura como texto y los textos literarios concretos: orden, discurso y texto*..... 55
2.2. *Prácticas simbólicas textuales: entre nivel colectivo y nivel subjetivo*..... 61

2.3. *Textos literarios* versus *textos culturales*..... 63
2.4. *La cultura en la literatura y la función cultural de la literatura*..... 65

3. El contacto cultural: entre estatismo y dinamismo..... 67
3.1. *Planteamientos teóricos sobre las relaciones entre culturas*..... 68
3.1.1. La llegada de los 'otros'. Expresiones y modelizaciones del contacto cultural a partir de la colonización moderna..... 70
3.1.2. De la aculturación a la transculturación y el mestizaje..... 74
3.1.3. Tendencias del siglo XX: de las construcciones subjetivas y colectivas de la alteridad al discurso sobre la interculturalidad..... 80
3.1.4. El paradigma de la interculturalidad en los estudios literarios..... 87
3.2. *Interculturalidad o la conceptualización de las relaciones interculturales*..... 98
3.2.1. Movimientos y delimitaciones: presupuestos pragmático-hermenéuticos para la interacción..... 98
3.2.2. Estrategias de interacción en el intervalo intercultural..... 105
3.2.3. Las estrategias de interacción ante la intersubjetividad y la reciprocidad..... 111
3.2.4. Fronteras y umbrales: la intersección de la figura del tercero y el aguijón de lo extraño..... 114
3.2.4.1. La percepción y la emergencia de fronteras..... 117
3.2.4.2. La experiencia y la respuesta ante lo extraño..... 120
3.2.4.3. Transgresiones de umbrales y fronteras 122
3.2.4.4. La ambivalencia del intervalo intercultural..... 124
3.2.5. Modelos de interacción en la frontera de las prácticas simbólicas interculturales..... 127

4. El estudio teórico interdisciplinar de los contactos culturales a través de la literatura..... 151
4.1. *De la descripción de la interculturalidad fenoménica a la interculturalidad como ficción literaria*..... 152
4.1.1. La interculturalidad y la ficción literaria: dos fenómenos dialógicos..... 155

4.1.2. La ficción de la interculturalidad literaria y el problema de la autenticidad..... 158
4.2. *Transformismos textuales interculturales: interacción productiva, dialogismo, hibridismo e intertextualidad*..... 162
4.2.1. La interacción productiva y los textos literarios..... 165
4.2.2. Los intervalos de interacción e hibridación en los textos..... 168
4.2.3. El dialogismo o el fundamento de las interacciones..... 176
4.2.4. Intertextualidad e interrelación cultural..... 190
4.2.5. La construcción textual-literaria del entretejimiento intercultural..... 200
4.3. *Estrategias estéticas del intersimbolismo intercultural*..... 202

Capítulo II: Análisis práctico: configuraciones estéticas del contacto entre culturas..... 217

1. Hans Christoph Buch: *Haïti Chérie*..... 217
1.1. *La poética de la 'mirada'*..... 217
1.2. Haiti-Trilogie: *un tríptico novelístico*..... 222
1.3. *Claves para la composición narrativa: de la picaresca seductora al terror vampírico*..... 226
1.3.1. Contenido, composición y forma..... 226
1.3.2. Entrelazamientos simbólicos interculturales en la composición..... 238
1.3.3. Configuración dialógica de la estructura narrativa..... 240
1.4. Parámetros y estrategias de configuración estética de la interculturalidad en *Haïti Chérie*..... 248
1.4.1. Estrategias que configuran variantes de tipo A1 249
1.4.2. Estrategias que configuran variantes de tipo A21 259
1.4.3. Estrategias que configuran variantes de tipo A22 261
1.4.3.1. Representaciones estéticas con estrategias narratológicas..... 262
1.4.3.2. Representaciones con estrategias lingüístico-retóricas..... 263
1.4.3.3. Representaciones mediante combinación de estrategias lingüísticas y narratológicas..... 266
1.4.3.4. Representaciones mediante combinación de estrategias narratológicas y estructural-semánticas..... 273

1.4.3.5. Representaciones con estrategias estructural-semánticas..... 278
1.4.3.6. Representaciones con estrategias estructural-semánticas y lingüístico-retóricas..... 280
1.4.4. Estrategias que configuran variantes de tipo A3..... 281
1.4.5. Estrategias que configuran variantes de tipo B 291
1.4.6. Estrategias que configuran variantes de tipo C 297
1.4.7. Estrategias que configuran variantes de tipo D 299
1.5. Conclusiones..... 304

2. Hugo Loetscher: *Die Augen des Mandarin* (*Los ojos del mandarín*)..... 310
2.1. *Un diálogo intercultural para un encuentro planetario*..... 310
2.2. *Estructura narratológica y compositiva: la narración como encuentro dialógico*..... 316
2.2.1. La pregunta del mandarín..... 318
2.2.2. El dialogismo y el diálogo intercultural en la primera parte..... 322
2.2.3. El diálogo entre Past y el mandarín en la segunda parte..... 329
2.2.3.1. Dos voces para una misión conjunta.. 330
2.2.3.2. Modelos y estrategias para la expresión del diálogo intercultural en la segunda parte..... 337
2.3. *La composición dinámica de* Die Augen des Mandarin: *parámetros estéticos del entramado transcultural*..... 352
2.3.1. La escritura transcultural de un mundo interconectado..... 353
2.3.2. Hibridismos dialógicos interculturales para la expresión transcultural..... 357
2.3.3. Variaciones transculturales y disolución de fronteras..... 362
2.4. *Conclusiones*..... 369

3. Yoko Tawada: *Das nackte Auge* (*El ojo desnudo*)..... 374
3.1. *Hacia una poética del umbral*..... 374
3.2. Das nackte Auge: *el ojo en diálogo*..... 381
3.2.1. La experiencia del intervalo como eje de la composición..... 382
3.2.2. El ojo desnudo y la ceguera..... 392
3.2.3. Configuración de la mirada desnuda..... 399
3.2.4. Estrategias de la mirada etnológica imaginaria 402

3.3. El cine: interficción e interculturalidad..... 409
3.4. Representaciones del umbral invisible..... 415
3.5. Conclusiones..... 423

Epílogo..... 429

Referencias bibliográficas..... 439

OBSERVACIONES PRELIMINARES[*]

Sensibles a todo viento
y bajo todos los cielos,
poetas, nunca cantemos
la vida de un mismo pueblo
ni la flor de un solo huerto.
Que sean todos los pueblos
y todos los huertos nuestros.
(León Felipe, *Romero solo*)

En las últimas décadas, debido a la aceleración e intensificación de los contactos culturales en un mundo cada vez más globalizado, las viejas concepciones, cartografías y percepciones del mundo se han visto alteradas y reemplazadas. La proliferación de términos como multiculturalidad, interculturalidad o transculturalidad en todo tipo de ámbitos –científicos o no– es buena muestra de ello. No obstante, el interés por la relación con el otro no es algo nuevo y aún menos lo es para la literatura que, como señala León Felipe en este poema, se apropia y se constituye mediante las lecturas y las producciones culturales de todo tipo. Por ello, es quizá el momento de abordar la cuestión de los contactos culturales en la literatura desde una nueva concepción. Esta consiste en considerar el texto no como un objeto cerrado y creado previamente, que se apropia sin más de otredades culturales ajenas a la identidad cultural o nacional del texto, sino entendiendo la interacción cultural como parte productora y productiva del hecho artístico.

[*] La investigación que sustenta esta publicación ha sido elaborada en el marco de los Proyectos de Investigación "Escritorios electrónicos para las literaturas" (FFI 2008-06924-C02-01) y "El discurso de la memoria en la narrativa alemana a partir de 1990" (FFI2009-09489), cofinanciado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

De hecho, la propia literatura se erige como impulsora de nuevas orientaciones, pues no en vano determinados textos artísticos contemporáneos hacen del fenómeno intercultural un elemento constitutivo de la composición y a la vez responden a dichos cambios actuales de concepción discursiva sobre el contacto cultural. Pero, sobre todo, resultan relevantes porque proliferan en ellos expresiones estéticas de la interacción cultural que cuestionan los presupuestos y categorías de los métodos de análisis tradicionales. Desafían los fundamentos de dichas fórmulas de estudio hasta tal punto que estas se tornan insuficientes para explorar la relación entre el fenómeno de interacción cultural y la literatura no solo en dichos ejemplos contemporáneos, sino en la literatura en general. Así pues, tanto los cambios contextuales[1] como la expresión estético-artística plantean una serie de dificultades para las teorías y métodos que estudian estas cuestiones. No obstante, no se trata de proyectar sobre la literatura de cualquier época un discurso actual, que ha adoptado, en principio, la literatura contemporánea, y que esconde conceptos dogmáticos de multiculturalidad e interculturalidad. Por el contrario, desde una perspectiva distinta, lo que surge es una necesidad social de responder a interrogantes sobre el contacto cultural y su relación con la literatura y de revisar, en consecuencia, tanto las teorías como las concepciones que subyacen tras ellas.

Por un lado, los estudios literarios han tratado desde hace décadas, con profusión, la representación del otro poético y cultural frente a lo propio (con frecuencia con un esquema binarista bastante estático) o de la otredad internalizada en el sujeto, en la línea de la Literatura Comparada, la Imagología, etc., y, por otro lado, ya en la tradición

[1] Los movimientos de tipo globalizante, la migración intensa y el pensamiento autocrítico, ligados a procesos de colonización, descolonización y neocolonización con alcance mundial, se remontan al menos al siglo xvi. No obstante, mediante la unión de los parámetros del pensamiento postcolonial con la última oleada de globalización moderna, iniciada hacia finales de los años 80, las reivindicaciones de tipo cultural adquieren una nueva dimensión. En este sentido, el término 'postcolonial' hace referencia a un entramado discursivo diverso asociado con la postmodernidad y que toma como eje la situación del mundo en relación con el pasado de choques culturales y explotación, pero no tiene por qué coincidir con los llamados períodos colonial y postcolonial de la crítica anglosajona, ni con la utilización del término como exclusivo de un tipo de autores procedentes de excolonias.

comparatista que buscaba influencias culturales nacionales se perfilaba otra tendencia relevante para el estudio del encuentro cultural: aquella que se centra en la interacción de un supuesto orden nacional literario o cultural en otro, es decir, una fórmula que se redescubre en teorías posteriores, pero transformada, y que explora las interacciones de sistemas, a menudo, en el sentido de un estructuralismo o neoestructuralismo que aborda órdenes preestablecidos semicerrados.

El problema de muchos de los análisis que siguen estas dos vías es que, al tratar en la actualidad la cuestión de la interculturalidad, o bien siguen privilegiando uno de los dos extremos de la dicotomía ajeno/propio, con cierto peligro etnocentrista (como es el caso de la Imagología tradicional y en parte de la Filología Alemana Intercultural, centradas ambas en la imagen y la contribución del otro para una mirada o una literatura adscritas como propias[2]) o bien, a pesar de indagar en la interacción y en el hibridismo, las tendencias culturalistas (como la Semiótica de Iuri Lotman o parte de los Estudios Postcoloniales[3]), mantienen cierta

[2] El discurso teórico-literario ha tendido a utilizar criterios de clasificación de estas manifestaciones literarias que a menudo no han supuesto un cambio de paradigma sino una continuidad de categorizaciones de la historiografía de corte nacional tradicional, pero trasladados a grupos diferentes, como los migrantes, los autores postcoloniales, etc. Una fórmula que ha estado guiada, sobre todo, por dos aspectos: por un lado, la reivindicación legítima de su voz por parte de quienes habían sido oprimidos o 'desheredados' (utilizando la expresión de Franz Fanon) y que ahora reciben el privilegio desde estos discursos teóricos de la exclusividad, superioridad o potestad para hablar de los encuentros, choques e hibridismos culturales por haberlos experimentado; es decir, se trata de un criterio de adjudicación político-biográfica; y, por otro lado, el interés etnocentrista, pues al considerar que la innovación solo puede proceder de la llamada 'periferia' que renueva la mirada 'propia' o dominante hasta entonces (como se aprecia en la moda de lo llamado "étnico"), nuevamente se están buscando formas de potenciar lo propio por medio del otro. Tanto una postura como otra mantienen o recrean, a su pesar, los dualismos. Sin embargo, un estudio centrado en la clave común del contacto cultural, que no es exclusivo, por tanto, y que considera las relaciones culturales asimétricas, así como las ordenaciones discursivas (por ejemplo, entre lo 'europeo' y lo 'extraeuropeo', el Primer Mundo y el Tercer Mundo) en cuanto a la forma de marcarse o transformarse en los textos, supone otra forma de acercamiento al hecho literario.

[3] Me refiero aquí con este estudio sobre la interacción a la línea cercana a la deconstrucción y al neoestructuralismo de Homi Bhabha o de Edward Said en su *Culture and Imperialism* (1993) más que a aquella tendencia de los Estudios Postcoloniales que analiza la imagen, por ejemplo, de Oriente creada en Occidente siguiendo el ya canónico *Orientalism* (1978) de E. Said, pues esta otra vía se relacionaría, desde

concepción estática de la interacción o se centran de forma exclusiva en el aspecto discursivo y en la deconstrucción lingüística, hasta el punto de que apenas dan muestra de las posibilidades estético-productivas de los encuentros[4].

Por ello, el presente trabajo explora las posibilidades estéticas y creativas de los entrelazamientos culturales, tanto para la producción del entramado textual como para la representación y escenificación del contacto cultural, e indaga en el potencial de movilidad y dinamismo de la interacción cultural en la expresión estética de los contactos. Para este fin, teniendo en cuenta las dificultades mencionadas, se establece aquí un método que toma como punto de partida dos cuestiones: por un lado, la consideración de las manifestaciones literarias junto con las nociones teóricas para el desarrollo de dicho método y, por otro lado, la atención a las múltiples dimensiones del fenómeno a tratar. En este sentido, las orientaciones teóricas dependen de los factores del fenómeno cultural y de los del texto literario, así como de la relación entre ambos.

Como consecuencia de esa multidimensionalidad se produce necesariamente una convergencia interdisciplinar entre ciencias de la cultura (*Kulturwissenschaften*[5]) y teórico-literarias. Así pues, los planteamientos teóricos se enmarcan dentro de las orientaciones que, tras la confluencia del llamado "cultural turn" con la investigación literaria, integran teorías de la cultura y de la literatura de manera operati-

este punto de vista, con el estudio de la representación proyectada o imaginaria del otro que también lleva a cabo, por ejemplo, la Imagología, aunque con diferencias importantes en cuanto a los conceptos de poder y discurso.

[4] Si bien es cierto que los Estudios Postcoloniales procuran determinar el funcionamiento de esos mecanismos de relación, sobre todo, en cuanto a sus estructuras de poder en el texto, con frecuencia se reducen a exponer las jerarquías entre dominante y dominado. A pesar de ello, no se renuncia aquí a utilizar sus resultados por sus aportaciones al análisis del discurso y de las estructuras de poder.

[5] No ha de confundirse lo que en el ámbito de habla alemana se conoce como "ciencias" de la cultura con los *cultural studies* de origen anglosajón, pues aquellas tienen una marcada orientación teórico-reflexiva y crítica sobre el concepto de cultura mismo. Como señala Aleida Assmann la diferencia entre unas y otros reside además en que mientras que para los *cultural studies* "la cultura es un campo de batalla de valores, transmutación de valores y política identitaria; por el contrario para las ciencias de la cultura se mantiene ante todo como un objeto de investigación y aspiran a reincorporar los artefactos y textos a aquellas relaciones culturales más amplias en las que han surgido" (2006: 25. Todas las traducciones son de la autora, salvo si se hace referencia en la bibliografía a una traducción publicada).

va para el análisis textual. De este modo, sin abandonar el objeto de estudio literario, contribuyen a la expansión de dicho objeto y de la teoría literaria.

El método que se desarrolla con esta finalidad se sustenta en recientes teorías de la cultura como la fenomenología de la extrañeza de Bernhard Waldenfels, la teoría entre hermeneútica y neoestructuralismo de las "prácticas sociales" de Andreas Reckwitz y la teoría sobre comprensión e incomprensión de Werner Kogge, en combinación con la hermeneútica literaria, el análisis del discurso y la teoría del dialogismo responsivo.

Aunque teoría y práctica vayan íntimamente unidas, en aras de una mayor claridad, se ha optado por la separación de ambas. En la primera parte se presenta el desarrollo teórico mediante un procedimiento que va de lo general a lo concreto; es decir, de la vinculación entre cultura y texto se pasa a examinar la relación entre los constituyentes del fenómeno intercultural y las posibilidades de la interrelación dialógica del texto, así como la unión del nivel discursivo supratextual con el nivel particular estético de cada texto. Finalmente, en esta parte, se proponen una serie de modelos para los movimientos de interacción cultural, que van de la interculturalidad a la transculturalidad, así como una clasificación de estrategias estético-literarias y niveles del texto que intervienen.

La segunda parte, de aplicación práctica, consiste en un análisis de tres novelas, pero focalizando en el aspecto intercultural. De este modo se ponen a prueba los planteamientos teóricos propuestos. Los textos escogidos son representativos por la relevancia que muestra en ellos el plano estético para expresar contactos culturales y por su amplio abanico de estrategias y contactos. *Haïti Chérie* (1990) de Hans C. Buch, *Die Augen des Mandarin* (*Los ojos del mandarín*) (2000) de Hugo Loetscher y *Das nackte Auge* (*El ojo desnudo*) (2004) de Yoko Tawada son novelas contemporáneas, escritas en gran medida en lengua alemana, en las que el contacto cultural es constitutivo y que presentan elementos de una 'mirada postcolonial'. Por tanto, las tres están en relación con las discusiones contemporáneas y con la relectura de representaciones previas de los contactos culturales, lo cual

permite el examen de alternativas que superan modelos precedentes. De este modo, se intenta contribuir al campo de estudio teórico-literario que indaga en la producción de lecturas literarias a partir de una perspectiva de análisis centrada en el contacto cultural.

Capítulo I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS PARA EL ANÁLISIS DE LA INTERCULTURALIDAD LITERARIA

La confluencia de contactos culturales y textos literarios se caracteriza, tal y como se ha señalado, por la multidimensionalidad y, en consecuencia, es necesaria una aproximación interdisciplinar. No obstante, la cultura se erige en eje de unión entre ambos fenómenos, dado que, entendida de forma extensiva, permite integrar en ella la literatura. Por ello, a la hora de adentrarse en el ámbito de la teoría, resulta imprescindible tomar como punto de partida el concepto de cultura. Sin él, no solo no sería posible comprender después en qué consisten los contactos y su relación con la literatura, sino tampoco las bases de las orientaciones teóricas (culturales y literarias) que se han ocupado de ellos y las de aquellas posiciones actuales que las superan.

1. El dilema de las culturas: de la conceptualización de cultura al contacto cultural

Pese a la abundancia y variedad de formas de aproximarse al fenómeno cultural, el camino que ha recorrido la conceptualización de la cultura deja entrever algunos ejes fundamentales que se han ido transformando. Estos derivan de factores y problemáticas que atañen al hecho cultural y resultan, por tanto, reveladores para una profundización; pero, sobre todo, son relevantes porque se han convertido en centrales para las ideas y modelos teóricos sobre cultura hasta la actualidad.

No obstante, pese a su larga tradición, muchos de estos modelos y conceptualizaciones encierran una serie de peligros y deficiencias que tienen consecuencias importantes para los planteamientos sobre los contactos culturales. Así, por ejemplo, aún hoy predominan fórmulas para explicarlos que se sustentan en la idea de la existencia apriorística de diversas culturas (semi)cerradas. Frente a ellas, las concepciones alternativas y actuales a las que se suma este trabajo provienen de una transformación teórica del concepto de cultura que busca superar dichas dificultades. Por ello, es conveniente señalar algunas premisas en torno a la noción de cultura, sin las cuales no es posible comprender en qué radica la nueva orientación y cómo contribuye a la comprensión del fenómeno cultural, pero, sobre todo, de los contactos culturales. No en vano, se trata de una concepción de cultura que incorpora las ideas de diferencia, dinamismo e interacción de tal modo que la misma relación intercultural se convierte en parte inherente.

1.1. Presupuestos en torno al concepto de cultura

> Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y, cosiendo hojas de higuera, se hicieron unos ceñidores.
>
> *Génesis* 3, 6-7

El uso de términos como contacto cultural o interculturalidad suele aparecer asociado a la idea del plural de cultura. Es decir, remite de forma implícita a la noción de 'culturas' como expresión de aquellos rasgos que son esencializados como propios o particulares de grupos humanos (comunidades, sociedades o colectivos) por ser compartidos en tiempo y espacio o por corresponderse con criterios demarcadores de tipo político, territorial, étnico, económico, histórico, estético, lingüístico, etc. No obstante,

para comprender cómo se llega a este planteamiento y la problemática que suscita, es necesario adentrarse primero en qué es cultura en sí en singular. Para ello resulta esclarecedora la inversión del cuestionamiento y el remontarse a su límite en el tiempo: la no existencia de cultura.

El instante en el mito del mordisco de la manzana muestra ya la relación del pensamiento sobre aquello que se denominaría luego como cultura con la diferenciación y transformación humana frente a algo. La Expulsión del Paraíso resume lo que probablemente tardó miles de años en producirse: la generación de la conciencia simbólica mediante una serie de transformaciones anatómicas que supuestamente tuvieron que ver con las necesidades de readaptación a cambios del entorno y que las investigaciones actuales sitúan en el Paleolítico (Bartra, 2006: 33).

Tal y como ocurriera con Eva, las nuevas formas de interacción con el medio coadyuvaron a cierto tipo de complejidad de la forma y funciones del sistema nervioso central con la consiguiente conciencia de actuación sobre el entorno y de la distinción del otro y de Sí Mismo. En consecuencia, la capacidad cognitiva de significación va de la mano de formas de extensión de esta y de sus redes simbólicas por ese entorno del que se retroalimenta. Esto significa que la mente humana no es un sistema aislado e independiente, sino que necesita de los otros y del entorno.

Como puede advertirse, sin la interacción, la dimensión cultural ni siquiera sería patente y es por ello que esta se sitúa en el origen tanto del fenómeno como de los inicios de la idea de cultura. Sin embargo, el peso de esa interacción parece perderse con el tiempo en la conceptualización de la cultura y ello se debe a que la dualidad inherente a esa interacción (naturaleza/cultura, cuerpo/mente, Sí Mismo/Otro) irá radicalizándose hacia un extremo.

En un principio, el sustativo latino *cultus* o *cultura* procedente del verbo *colere* (labrar el campo o cultivarlo) designaba la manipulación por parte del ser humano del entorno natural y, por tanto, de cosas materiales. Pero, mediante una cadena metafórica de semantización clásica, el sentido se trasladó de lo material y práctico externo a lo

inmaterial interno del ser humano, de lo más concreto a lo más abstracto[1]. Así apareció la dimensión mental, individual o subjetiva que perdurará hasta hoy y que hacía referencia a la formación del alma humana con un claro matiz teleológico. El cultivo propio se opondría de este modo a un estadio natural, cobrando cada vez mayor relevancia el extremo mentalista de la dualidad.

Con la recuperación del término en el Renacimiento (Sobrevilla, 1998: 16) y con el proceso de teorización de los siglos XVII y XVIII[2], en que se convierte en una condición distintiva de los seres humanos, surge el último escalafón de esta cadena de abstracción: el de la cultura objetiva y colectiva. Al entenderse la cultura como condición o virtud humana común, comenzó a vincularse con un ámbito de cooperación o, dicho de otro modo, con la vida en comunidad. La capacidad subjetiva y mental se transforma así en suprasubjetiva, en un conjunto de capacidades de simbolización y formas de vida que se van legando a las siguientes generaciones y que tiene leyes propias más allá de un único sujeto específico. Esto significa, por un lado, que la dimensión mental (antes individual) se colectiviza y, por otro, que se objetualiza, pues la cultura, libre de adjetivos, adquiere valor por sí misma convirtiéndose en un orden con leyes, características y vida propia.

Durante la Ilustración, en plena época colonial, las incipientes filosofía e historia de la cultura reflexionan sobre las informaciones de usos y formas de vida de otros lugares, pero de una manera particular, al relacionarlos con los presupuestos mencionados. En concreto, la noción de la cultura como legado y como elemento historizable, les permite construir esquemas del ser humano en torno a las premisas del desarrollo y el progreso (en oposición a un estado natural). La idea de perfeccionamiento y mejora moral implícita en el concepto hacía referencia tanto al

[1] Del paso de *cultura agri* a *cultura animi* se tiene constancia desde los escritos de Cicerón. Para más información sobre la historia del término veánse las aportaciones de Claus-Michael Ort (2003) y David Sobrevilla (1998).

[2] Como precursores de esta teorización pueden ser considerados, entre otros, el jurista alemán Samuel Pufendorf (Ort, 2003: 20) y los ilustrados tempranos como Giambattista Vico (1725) al ocuparse del pensamiento sobre leyes y su aplicación en sociedad.

nivel individual como al colectivo, pero pronto serviría, sobre todo, para sustentar la acepción de cultura objetiva llevándola incluso más lejos: a un modelo sustancialista y holístico.

Así, a mediados del siglo XVIII la intelectualidad burguesa alemana expresa su enfrentamiento político con la aristocracia defendiendo los valores de mejora moral y formación interior como exclusivos del sistema burgués y construye de ese modo una conciencia de unidad de clase en torno a ellos (Elias [1939] 1997: 95-98). De esta forma, sustancializa un conjunto de valores como un todo autónomo, la *Kultur*, que ha de protegerse. Con lo cual, la radicalización de la dimensión objetiva lleva al holismo frente al concepto subjetivista. Pero, además, esos valores son caracterizados como exclusivos (y, por tanto, diferenciadores) de un grupo y, en consecuencia, se establecen las bases para el sentido particularista que vincula cada cultura a una colectividad concreta. Paulatinamente, a finales del siglo XVIII, ese conjunto de valores pasa a referirse no solo a la burguesía, sino a toda la comunidad y se cimenta la construcción de una conciencia nacional que se reafirma durante la ocupación napoleónica ante ese 'otro' enemigo exterior.

Johann Gottfried Herder destaca con sus *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) como uno de los mayores artífices de este giro semántico por su aportación en varios aspectos que tendrán consecuencias teóricas hasta hoy y que explicito a continuación. Herder considera la cultura como expresión del alma del pueblo (*Volksgeist*), con lo cual los valores dignos de ser salvaguardados son los de la tradición y son estos los que confieren a la(s) cultura(s) su carácter esencial. Por su parte cada cultura con su carácter se vincula a una comunidad humana diferenciada (un pueblo o nación) y esta mantiene su diferenciación y su unidad por medio de la lengua y la tradición heredadas. Como consecuencia aparece el plural de culturas diversas y claramente delimitables de forma espacio-temporal y de acuerdo con rasgos de carácter esencializados[3]. Se convierten así en compartimentos estancos

[3] Precisamente en esta equiparación de entidad nacional e identidad cultural reside uno de los problemas que aún en la actualidad derivan de este

con existencia prefijada más allá de los sujetos que los heredan. En este modelo de Herder las culturas nacionales son como bolas historizables de modo independiente y singular, como formas con vida propia, sin que tengan unas más valor que otras. Por tanto, esta fórmula se instituye como origen de la tendencia sobre el plural de cultura que seguirán posteriormente el relativismo y el multiculturalismo. Frente a ella, los planteamientos coloniales se apoyan en un criterio de desarrollo que jerarquiza las culturas o grupos humanos.

Mientras, el universalismo ilustrado, de procedencia francesa, entendía la cultura como un rasgo humano universal e historizable que, si bien permitía encontrar una valoración igualitaria para toda la humanidad, corría el peligro de generalizar como universales[4] valores propios y parámetros para medir el progreso frente a un estadio primitivo y natural.

Estas tendencias marcarán el estudio científico de la cultura y, en particular, de 'otras' culturas en el siglo XIX. Especialmente las dos últimas líneas derivarán en la institucionalización científica al surgir en las últimas décadas del siglo XIX la antropología cultural. Ello se debe a que el determinismo biológico-evolutivo se unió a los intereses de los gobiernos coloniales por dominar eficazmente a las sociedades colonizadas y, así, los esquemas histórico-evolutivos sirvieron como criterios comparativos y jerár-

---

holismo extremo. Al entender que lo que se consideran rasgos esenciales y perdurables de carácter se corresponde con la realidad cultural y homogénea de un colectivo, se produce un reduccionismo que no atiende a la realidad diversa y cambiante.

[4] Este 'estado' primitivo-infantil del ser humano podía adoptar o una valoración positiva ejemplar o un sentido negativo, como irracionalidad a superar, dependiendo de la corriente ilustrada que hiciera uso del concepto. En este marco surgen conceptos como el del "buen salvaje" y otras concepciones que proyectan en el 'otro' el modelo ideal de sociedad en armonía natural hacia el que debería tender toda sociedad, liberándose de aquello que la ha corrompido o desviado de una verdadera comunidad ilustrada. Pero también otros autores ilustrados entienden la exploración y la investigación científica de los llamados "salvajes" como una indagación en el pasado propio, en el origen y en las causas. Sobre estas cuestiones existen extensos trabajos como los de Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine* (*Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*) (1989) o Hinrich Fink-Eitel, *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte* (1994).

quicos o para buscar constantes universales que establecieran un marco evolutivo común[5].

Habrá que esperar al siglo xx para que, en el seno de la antropología norteamericana, emerjan las corrientes antievolucionistas opuestas al determinismo biológico. Así, el particularismo se acercará a Herder de la mano de Franz Boas con el inicio del relativismo cultural[6]. Y, desde otro punto de vista, las tendencias universalistas buscarán constantes, pero intentado despegarse del etnocentrismo. Por ello Bronislaw Malinowski, por ejemplo, máximo exponente del Funcionalismo, explicaba esas constantes como respuestas diversas a las mismas necesidades biológicas.

Evidentemente, cada una de estas nociones de 'culturas' a lo largo de la historia tiene consecuencias para la concepción del contacto cultural que se relaciona con ellas. Estos planteamientos continuarán resurgiendo, con variaciones, hasta la actualidad. Pero ambas líneas pueden llevar a cierto radicalismo asociado con movimientos nacionalistas, en un caso, y homogeneizantes, en el otro, que no están exentos de crítica: la idea de culturas como mónadas o globos cerrados y homogéneos suele tender hacia el esencialismo excluyente que impide dar una respuesta satisfactoria a la heterogeneidad intracultural y a los procesos de transformación, y lo mismo sucede con una uniformización mundial impuesta que absolutiza valores propios

[5] Su fundador, Edward Burnett Tylor, estableció un concepto de cultura en su obra *Primitive Culture* (1871) paradigmático para muchas disciplinas por la extensión que abarca: "Culture or civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society" (Tylor [1871] 1873: 1). Esta definición, ya clásica, posee un carácter totalizante, pues integra todo tipo de formas de vida, saberes normativos y productos (Reckwitz, 2006: 74) y une cultura objetiva y subjetiva. No obstante, para Tylor la "cultura primitiva" seguía siendo un estadio y tenía rasgos uniformes en todos los pueblos.

[6] Boas demostró ya a principios del siglo xx que no existía relación inherente entre raza, lengua y cultura. Un elemento racial o biológico de otro tipo, por ejemplo sexual, no es directa o implícitamente demarcador o definidor de una cultura, pero puede instrumentalizarse culturalmente para ser utilizado como elemento diferenciador. De ahí que se convierta en algunas culturas en factor delimitador. Las ideas fundamentales para el inicio del relativismo cultural se recogen entre otras en sus obras: *The Mind of Primitive Man* (1911) y *Race, Language and Culture* (1940).

pretendidamente universales[7]. Por ello, una posición intemedia resulta más adecuada a la hora de aproximarse a la dimensión de la cultura objetiva[8], siempre y cuando no se olvide el carácter construido de esta y su intrincación con la dimensión subjetiva.

1.2. Órdenes simbólicos y procesos subjetivos: concepciones modernas de la cultura

El camino hacia una solución teórica que integre las distintas dimensiones de la cultura (objetiva y subjetiva) y que, por tanto, conciba la pluralidad cultural y los contactos de otra forma, vendrá marcado por otras disciplinas. En el cambio del siglo XIX al XX la preocupación por el individuo moderno impulsará a la sociología, la filosofía o la psicología a preguntarse por las formas de vida que produce el ser humano en relación con el resto de la sociedad. Es decir, su preocupación no es tanto la descripción de las formas de vida de 'otras culturas'; sino lograr entender en qué consisten estos procesos y capacidades de actuación con el entorno y cómo se generan. De esta forma el peso radica nuevamente en el sujeto; pero, al entender la cultura como cualidad del ser humano en general, se enmarca en una orientación universalista que explora las formas de vida como resultado de una actividad común a todos los seres humanos. No obstante, los primeros pensadores destacados que profundizan en la idiosincrasia de los hechos culturales en este sentido, apuntan en sus ideas sobre cultura hacia una vinculación de dicha capacidad con una dimensión organizada y, por tanto, colectiva.

[7] Véanse también las críticas a estas posiciones que realizan en sus artículos Andreas Cesana (2000) y Raimon Panikkar (2002).

[8] Esta posición permite dar cuenta de fenómenos que se extienden a nivel planetario, pero que a su vez al aterrizar adoptan formas diferentes en contacto con los fenómenos culturales locales y preexistentes con los que se encuentran. También admite que hay elementos culturales comunes o coincidentes que han surgido de forma independiente en coordenadas espacio-temporales diversas –esta apreciación se la agradezco a Mary Louise Pratt–. Y, por último, hay que señalar que, mediante un acercamiento al polo relativista, esta postura posibilita la explicación de ciertas tensiones entre particularismos o defensas de singularidades identitarias y procesos globalizadores de tipo neocolonial o hegemónico.

Esta vinculación se debe a que, como señala Max Weber ya en 1904, la capacidad humana que produce tales formas de vida no es otra que la de dar sentido al mundo y ser consciente de Sí Mismo frente a lo otro (1980: 180). En definitiva, la cultura se crea mediante un proceso de construcción simbólica en relación con el mundo y con los otros: un proceso de comunicación. De aquí a la idea de organización de ese universo simbólico y de compartirlo habrá poca distancia.

No obstante, el paso decisivo para esta conceptualización de cultura lo dará quien hoy en día es considerado como fundador de la semiótica cultural: Ernst Cassirer. Su aportación sigue aún vigente por múltiples razones. De forma muy sintética cabe destacar que el *animal symbolicum* (Cassirer [1944] 1996: 51) realiza una actividad simbólica como reacción ante la realidad, con la cual integra esta última y produce un significado; en consecuencia, 're-subjetiviza' la realidad (Schößler, 2006: 3). Para Cassirer el ser humano produce un medio artificial, una construcción simbólica que se localiza en el interior del sujeto y solo a través de ella accede a lo otro y se comunica. En consecuencia, la actividad cultural o simbólica actúa como un tercer elemento entre la realidad y el ser humano que se caracteriza por su carácter construido y por residir en la mente humana (en el interior). Su concepción de cultura, por tanto, supone un gran impulso a la orientación mentalista que predominará en las teorías más destacables del siglo xx[9].

Pero su contribución incorpora otro aspecto esencial relacionado con la noción de construcción y que permite acercarse a la cultura enfocando en su dimensión objetiva: el de sistema. Dicho elemento artificial e intermediario se compone de símbolos que se estructuran hacia el mundo, aunque no como un complejo a la manera de Tylor, sino como un todo orgánico (Cassirer [1944] 1996: 336) y organizado en forma de sistema o red. Pero, aún es más, los elementos integrantes de ese orden simbólico están relacionados con luchas dinámicas y de poder, con lo cual el

[9] Esta orientación se explica, en gran medida, por la pertenencia de Cassirer al Neokantianismo de Marburg.

sistema reside en la mente y se transforma mediante su dinamismo propio entre tradición e innovación[10].

Si bien las ideas de Cassirer son fundamentales para el modelo interaccionista de cultura porque parte de la interacción del ser humano con la otredad, no obstante, presenta aún ciertos problemas ya que no explica cómo es posible la comunicación intersubjetiva ni determina de qué forma se articula el sistema de símbolos o cómo se unen el nivel individual y colectivo en la práctica. En este sentido, cabe destacar los esfuerzos realizados por dos líneas teóricas que mantienen la simbolización y el mentalismo como ejes, pues sirven de base para los desarrollos actuales: la fenomenológico-hermenéutica y la semiótico-estructuralista. Los primeros se centran en la dimensión subjetiva, ya que su interés recae en hacer visibles los procesos internos de la conciencia y de adscripción de significado. Mientras, los segundos procuran sacar a la luz la estructura profunda e histórica de los patrones de significado.

El fundador de la fenomenología, Edmund Husserl, proporciona las claves de unión de las dimensiones subjetiva y objetiva de la cultura en el interior del sujeto a través de tres nociones centrales: incorporación física, intersubjetividad y actualización. Los procesos de la conciencia creadora de sentido, de lo cultural, en definitiva, tienen lugar porque el sujeto-actuante socializado los ha incorporado físicamente (Husserl [1922-1937] 1988: 21) a partir de esa conciencia de la comunidad (o colectiva). Por tanto, el elemento cultural es compartido de forma intersubjetiva. Pero solo puede apreciarse en las actividades prácticas de los sujetos; es decir, en cada una de las actualizaciones y reiteraciones de aquello que se comparte. Desde este punto de vista, lo cultural, para seguir existiendo, necesita ser rehabilitado en una acción idéntica o parecida a otra por un agente que la ha captado y la incorpora. Así, Husserl ofrece a la vez la llave para explicar la dimensión colectiva de la cultura y su continuidad: la reiteración. Sin la

[10] Ha de señalarse que el planteamiento de Cassirer incluye, en realidad, las tres dimensiones que, según las conepciones teóricas actuales, se hallan en la cultura: cultura material, mental y social. Puesto que los objetos textos son resultado de una actividad en relación con un sistema de símbolos que es desarrollado activamente por los sujetos productores-receptores.

observación de la repetición en las actualizaciones fenoménicas (la única parte del proceso que es observable, según Husserl) no sería posible extraer las pautas y modelos organizativos compartidos que los mueven. No obstante, dado que los elementos compartidos que se incorporan se integran con otros elementos dentro del sujeto, la conciencia individual permite variaciones y transformaciones de lo cultural en las actualizaciones.

En relación con ello, al indagar en los procesos internos que realiza el sujeto, emerge una cuestión que ya planteaba la hermenéutica filosófica en la línea de Martin Heidegger y de su discípulo Hans Georg Gadamer. En su afán por explicar, precisamente, los actos de comprensión e interpretación, dicha tendencia explora la manera en que se produce la interacción de los conocimientos y símbolos incorporados con aquello ante lo que el sujeto reacciona para concederle sentido. Este fenómeno, junto con el de la interacción de símbolos y esquemas incorporados, pero diferentes entre sí (en el interior del sujeto), habrán de ser tenidos en cuenta en este estudio. En este sentido, una de las aportaciones más destacables de Gadamer consiste en explicar cómo el "horizonte de expectativas" (Gadamer, 1960), los conocimientos previos, están siempre sujetos a su especificidad histórica y cultural, con lo cual la interpretación no depende de un significado inmanente de los símbolos, sino de las adscripciones de sentido historizables. Sin embargo, la noción de "fusión de horizontes", que alude a la interacción del horizonte del receptor con otro que le es extraño (como por ejemplo el de la época de escritura de un texto), resulta problemática porque supone la absorción de lo extraño hasta tal punto que deja de ser reconocible como tal y elimina ciertas opciones de diálogo[11].

[11] Esta fórmula no es extrapolable a todas las formas de comprensión e incomprensión. Entre las muchas críticas al planteamiento de Gadamer desde la fenomenología y desde la hermenéutica intercultural, sirvan como ejemplo de referencia las expuestas en los siguientes estudios: Bernhard Waldenfels, *Der Stachel des Fremden* [1990] (1998) y Alois Wierlacher, "Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur" [1985] (1990). Más adelante, al abordar los factores del fenómeno intercultural, se volverá sobre esta cuestión de los procesos hermenéuticos.

Mientras, desde una posición opuesta, el Estructuralismo francés impulsa desde los años 50 el estudio del entramado compartido como una entidad abstracta y, por tanto, de la dimensión objetiva holística de cultura. Su principal exponente, Claude Levi-Strauss, toma como punto de partida el grado intermedio de los tres propuestos por Ferdinand de Saussure (1916): el de *langue*[12]. Es decir, no se centra ni en la facultad biológica universal ni en la actualización particular e individual, sino en la estructura historizable de reglas que normativizan y determinan los procesos de actuación e interpretación de las comunidades. Tanto el estructuralismo como las corrientes sistémicas emparentadas con él[13] estudian la estructura inmanente de esos ódenes de esquemas compartidos, sus reglas de relación y diferenciación; pero siguen situándola en el inconsciente del sujeto participante de dicho sistema suprasubjetivo. Por tanto, no abandonan el mentalismo, dado que el alcance compartido del orden cultural se debe a que consideran que existe una estructuración mental y cognitiva subyacente universal.

A pesar de representar posturas antagónicas, fenomenólogos y estructuralistas coinciden en traer consigo una dificultad: ambos separan la esfera interna mental respecto de la praxis de las actuaciones, como si estas se derivaran de aquella. La imbricación de los niveles suprasubjetivo y subjetivo no es, pues, abordada de forma satisfactoria mientras se releguen el aspecto práctico y material de la cultura a favor de una orientación exclusivamente mentalista. Un problema éste que se hace patente en los procesos complejos que no se limitan a la reproducción programada de esquemas, como ocurre en muchos casos de índole intercultural.

[12] Para una profundización en estas ideas véanse los presupuestos teóricos y metodológicos recopilados en su obra *Anthropologie structurale* de 1958.

[13] Los planteamientos sistémicos, ya en la primera mitad del siglo xx, remitían a presupuestos de las ciencias naturales. Tal es el caso del formalismo ruso y del propio Cassirer. Esta tendencia se mantiene en las corrientes sistémicas posteriores como muestran, por ejemplo, los presupuestos cibernéticos de la semiótica de semiosferas de Iuri M. Lotman o los biológicos de Niklas Luhmann.

1.3. El modelo interaccionista de cultura

1.3.1. *Revisión del concepto de cultura: hacia una definición de tipo 'práctico'*

La solución para una superación del dualismo entre holismo y subjetivismo surge, como explica Andreas Reckwitz, gracias a la transformación interna de las dos grandes líneas teóricas vistas, al modificar su punto de mira desde el mentalismo hacia las prácticas sociales (2006: 556). Esta misión la llevan a cabo autores neoestructuralistas como Claude Lévi-Strauss, Pierre Bourdieu o Michel Foucault, postfenomenólogos como Charles Taylor y, desde una tendencia más textualista, Clifford Geertz. Todo ello posibilita la convergencia no reduccionista de estas corrientes teóricas y la integración de las dimensiones social, semiótica, material y mental de la cultura dentro del marco de lo que Reckwitz denomina, a partir de Theodore Shatzki y de Pierre Bourdieu, "teoría de prácticas sociales" (Reckwitz, 2006: 542-588).

La noción de práctica se erige como pieza clave del modelo teórico-metodológico que se propone en el presente trabajo. En este sentido, la reorientación significa que el punto de partida para el análisis cultural y para la conceptualización de cultura es el espacio intermedio de unión entre la cultura subjetiva y la objetiva, el cual se expresa praxeológicamente. Pero esta descentralización de lo mental no implica una posición antimentalista que anule las descripciones teóricas previas válidas sobre la estructura abstracta objetiva o sobre los procesos internos subjetivos, sino que simplemente estas se extraen ahora de lo observable: las prácticas de actuación, comportamiento e interpretación (receptiva) y producción o adscripción de sentido, así como de los resultados y artefactos que realizan los sujetos socializados.

Las prácticas y artefactos culturales (como las prácticas de consumo, la comida, la postura corporal o genérica, las formas de habla o del cuidado de sí mismo, etc.) son hechos culturales espacio-temporales particulares, pero identificables socialmente. Dichas prácticas, gracias a que, pese

a sus peculiaridades individuales, son observables de forma repetitiva, regular y rutinaria en la vida social, por encima de unas determinadas fronteras espaciales y temporales, permiten describir de manera deductiva los esquemas compartidos de forma colectiva; es decir, los patrones de comportamiento y de interpretación incorporados mental y corporalmente por los sujetos actuantes-interpretantes. De este modo, los órdenes o sistemas de esquemas son constituyentes de las prácticas y observables directamente. Con lo cual, frente a las concepciones anteriormente vistas, las prácticas no son manifestaciones de los sistemas o producciones posteriores de ellos. En este sentido, Reckwitz las define como: "un engarce de patrones de comportamiento corporales y rutinizados, de esquemas del saber suprasubjetivos y de adscripciones de sentido subjetivas y rutinizadas"[14] (2006: 559).

Así, por un lado, como engarce concreto que realiza un sujeto en un momento situacional, las prácticas tienen una dimensión subjetivo-particular y una existencia corporal o material (incluyendo el signo como parte de la materia simbólica). Pero, por otro lado, la comprobación de su repetición, regularidad y homología es lo que permite acceder a la repetitividad y semejanza de patrones y esquemas; es decir, a través de ellas se fundamenta la colectividad de los códigos que las regulan. Al observar cada esquema de sentido y actuación, este no aparece aislado sino que se estructura (relacionalmente) con otros en sistemas de diferenciaciones y reglamentaciones historizables y contingentes. Por consiguiente, estos pueden imaginarse como redes culturales de esquemas (a la manera estructuralista) y es lo que se conoce como 'órdenes del saber' o, según otros autores, como "códigos del saber" (Foucault) o "esquemas de *habitus*" (Bourdieu). Pero no por ello son equiparables a una noción de códigos como órdenes homogéneos, sin posibilidad de innovación y que habitan en una esfera autónoma.

No obstante, no ha de olvidarse que si esos órdenes

[14] En el original de Reckwitz: "ein Zusammenhang von routinisierten körperlichen Verhaltensmustern, übersubjektiven Wissensschemata und routinisierten subjektiven Sinnzuschreibungen" (2006: 559).

son observables es porque el sujeto que los ha incorporado juega un papel. Efectivamente esos órdenes o esquemas son los que determinan e indican al sujeto cómo decir, cómo actuar, cómo organizar la percepción selectivamente y cómo interpretar. Lo último merece ser destacado porque, incluso para ser capaz de actuar, el sujeto realiza un trabajo de adscripción de significado a aquello a lo que se enfrenta, al mundo o a sí mismo y esos patrones de sentido colectivos le permiten entender algo 'como' algo frente a otra cosa y darle sentido. Como señalan Bourdieu ([1972] 2000, 1979 y 1994) y Taylor ([1971] 1985 y 1989), cuando los órdenes se ponen en 'práctica' hasta las estrategias y los deseos dependen de sistemas de diferenciación cualitativos adquiridos. Pero, el individuo que incorpora estos esquemas, al actualizarlos, también repercute sobre ellos subjetivamente, ya que a menudo varios *habitus*[15], incluso contradictorios, pueden ser válidos para realizar una interpretación, por lo que la dinámica cultural está muy lejos de ser una mera reduplicación hasta el infinito de esquemas prefijados. Entre lo común repetitivo (la reproducción) y las interacciones y variaciones se van construyendo las prácticas culturales, las cuales revelan también las transformaciones y discontinuidades de los órdenes del saber. Es decir, tienen la potencialidad, que ya recogía la noción de 'actualización' de Husserl, de generar o modificar dichos patrones.

Por tanto, esta fórmula permite la exploración de los procesos de (re)producción, creación y transformación culturales porque se basa en un factor que se explicará con más detalle, pero que esbozo aquí de antemano: en el análisis de la esfera intermedia productiva y praxeológica de la cultura no solo se tiene en cuenta la reduplicación o actualización de un esquema en prácticas culturales, sino también la variabilidad y la innovación mediante procesos dialógicos entre esquemas de órdenes o códigos distintos;

[15] En este sentido, la noción de *habitus* tal y como la define Bourdieu resulta esclarecedora del mecanismo que vincula los dos niveles de la cultura (objetivo y subjetivo): [...] es un sistema de esquemas incorporados que, constituidos en el curso de la historia colectiva, son adquiridos en el curso de la historia individual, y funcionan en la práctica y para la práctica (y no para unos fines de puro conocimiento) ([1979] 1988: 478).

unos procesos que no son considerados aquí casos excepcionales, como sí hacen muchas de las conceptualizaciones actuales.

Así, en definitiva, matizando sus planteamientos, se evita caer en uno de los dos extremos mentalistas de los que, pese a todo, no se liberan del todo ni los postfenomenólogos y hermeneutas ni los neoestructuralistas. Los primeros tienden a encumbrar el papel del sujeto y a convertir la interpretación o adscripción de significado en un elemento tan esencial que el mundo se reduce a una reduplicación de lo que el sujeto crea a partir de sí mismo, de su conciencia, incrustada, eso sí, en un sistema suprasubjetivo. Lo cual tiene como consecuencia en autores como Taylor, que se limitan las posibilidades de interacción con el Otro en el diálogo intersubjetivo, pues este Otro se presentaría sólo como proyección, tal y como apunta la crítica de Reckwitz (2006: 577)[16]. Por el contrario, la tendencia de los segundos a tratar de reconstruir sistemas u órdenes como entidades autónomas e independientes conduce en ocasiones a imaginar la cultura en forma de constructos abstractos, anulando y minimizando el papel individual, particular y a veces arbitrario que ejerce el sujeto y adolecen de cierta esencialización reduccionista de esos órdenes al establecer una identificación total de estos con un grupo social determinado –tal es el caso en buena medida de las tesis de Bourdieu–, sin tener en cuenta que pueden convivir órdenes o códigos contradictorios en el interior de cada sujeto de dicho grupo. Consecuentemente, ambas orientaciones han condicionado los estudios de las relaciones culturales perpetuando los modelos que se centran en la alteridad y no tanto en la interacción, ya sea en forma de normas que actúan como un Otro internalizado o a la manera de una entidad o identidad 'otra' con la que se entra en comunicación.

No obstante, una reorientación hacia la práctica para subsanar estos extremos del mentalismo no debe interpretarse como una huida hacia el antimentalismo. En ocasio-

[16] Si todo orden solo tiene validez colectiva cuando un sujeto lo acepta subjetivamente como tal, entonces nunca serían posibles las opciones de reacción imprevisible o polisignificación gracias a disposiciones colectivas interiorizadas inconscientemente por el sujeto en contacto con aquello que lo interpela.

nes, cierto radicalismo en las posturas neoestructuralistas y praxeológicas ha tenido, precisamente, estas consecuencias. Al convertir la dimensión práctica, material y simbólica en el centro, ciertos enfoques de lo que se conoce como "cultura como texto" incurren en dos problemas. Por un lado, minimizan la dimensión subjetiva y el alcance particular de la adscripción de sentido (Reckwitz, 2006: 585) y caen en una especie de sentido autónomo de los textos y artefactos (dentro de un contexto). Y, por otro lado, al igualar todo en forma de texto, convierten los órdenes y esquemas en equivalentes a las prácticas particulares, obviando, por ejemplo, que a veces para prácticas diferentes se utilizan los mismos esquemas.

A favor de estas corrientes textualistas[17] cabe señalar que el paralelismo entre la dimensión simbólica de la cultura y la metáfora del tejido textual extensible es muy productivo para explicar el fenómeno cultural y, más aún, su relación con los textos literarios. Sin embargo, como se acaba de ver, es necesario tomarlas con ciertas precauciones. Efectivamente, las actuaciones e interpretaciones del ser humano con el mundo, como adscripciones de significado que son, equivalen a prácticas simbólicas de creación textual. Y, por tanto, estas son a su vez legibles, como bien señala Geertz (1973), al igual que cualquier texto (no solo los de tipo lingüístico). No obstante, la significancia que adopta 'algo' en una práctica, existe debido a que dicha significancia está inmersa en secuencias simbólicas organizadas, compartidas y descifrables hermenéuticamente. Así, un texto cultural es un ensamblaje de símbolos organizados relacionalmente en secuencias con otros símbolos y textos con los que forma redes. Autores como Geertz o Lotman se interesan por describir esa construcción simbólico-social en un contexto determinado; no la realidad fenoménica, sino la estructura con la que los humanos la construyen[18].

[17] Con esta etiqueta se hace referencia a la antropología simbólica de Clifford Geertz, ciertas tendencias de semiótica postestructuralista (como las de Iuri Lotman, Julia Kristeva, Umberto Eco o Paul Ricoeur, entre otros) y hasta cierto punto también los escritos de Michel Foucault del período que rodea a su trabajo en *L'Archéologie du savoir* (1969).

[18] Geertz, por ejemplo, en sus "thick descriptions" une el micro-detalle observado con el contexto para llegar a ese texto amplio y compartido. Precisamente,

En principio, no hay nada que objetar a la idea del entretejimiento de secuencias de símbolos y textos a través de la dimensión colectiva, salvo por una cuestión: la no distinción de los textos o prácticas concretas-situacionales respecto de las secuencias simbólicas compartidas (ni de los esquemas de órdenes). La subsumisión de todo al mismo tipo de texto (autónomo y objetivo) trae consigo varias dificultades como el abandono de la realidad fenoménica-situacional y del aspecto subjetivo frente al colectivo, con la consiguiente eliminación de la variación, la imprevisiblidad, la transformación particular, la incomprensión, la indeterminación simbólica, etc.

Por tanto, en síntesis, es posible definir la cultura a partir de la noción de Reckwitz (2006: 84) y de la superación de las dificulades expuestas hasta aquí como un complejo dinámico de órdenes o sistemas simbólicos heterogéneos y contingentes que posibilitan y limitan tanto las adscripciones de sentido como las actuaciones de los sujetos y que se expresan en las prácticas, objetos y símbolos que estos realizan en momentos y situaciones determinadas. Las conscuencias de este planteamiento para las concepciones de diversidad cultural y de los contactos culturales serán objeto del siguiente apartado.

1.3.2. *El plural de las culturas: el modelo interaccionista frente al modelo de homogeneidad cultural*

Tal y como se ha mencionado en el capítulo precedente a propósito de la relación entre prácticas y órdenes culturales, los esquemas que posibilitan y condicionan las prácticas se organizan entre sí con relaciones entre ellos. En consecuencia, el sujeto puede acudir no a un orden, sino a órdenes diferentes. Ante tal noción de la plurali-

---

la crítica de Vincent Crapanzano a Geertz se dirige contra su papel de intérprete, pues considera que este crea una relación jerárquica entre el mundo de sus descripciones de símbolos y el mundo de los hechos en el que habitan los observados (1986: 73). Pero este problema se soluciona siempre que se explicite, como sí hace Geertz, que se trata de una construcción metafórica reflexiva y que se tenga en cuenta la asimetría propia de todo análisis y que se explore la forma en que la práctica simbólica estudiada se relaciona con otras prácticas recurrentes.

dad surgen varias preguntas determinantes: por un lado, cómo es posible que se diferencien unos órdenes de otros en una situación o que un elemento cultural se perciba como adscrito y en relación con un orden y no con otro y, por otro lado, si las prácticas se adscriben a esquemas de órdenes que están regulados, cómo es posible que se produzca la innovación cultural e incluso la transformación de un orden.

Dado que los órdenes que posibilitan o limitan las prácticas, son heterogéneos y contingentes y nunca se pueden llegar a conocer en toda su extensión porque el sujeto incorpora y pone en práctica partes (esquemas) del orden, cómo es posible que los seres humanos puedan establecer esas diferencias para los elementos culturales y que estos sean percibidos simplemente como correspondientes o no a un mismo orden. Así, por ejemplo, las prácticas de composición musical no se adscribirían, en condiciones consideradas 'normales o adecuadas' para esas prácticas, a unas reglas o esquemas de códigos que se utilizan en prácticas de fontanería. A lo que ha de añadirse que, sin esas diferencias, las prácticas deberían ser homogéneas o muy similares en todos los seres humanos y en toda la historia. No habría cabida para la transformación y la variabilidad. Incluso aunque pudieran entenderse todas ellas como propias de un supraorden humano planetario, no se puede obviar un tipo de experiencia por la cual el sujeto no percibe o siente algo como parte nueva y desconocida de un orden incorporado por él, sino como algo ajeno o extraño que se adscribe a otro orden.

La adscripción, ordenación o 'identificación' de algo como 'algo' consiste en relacionarlo con un orden; pero, puesto que el criterio que permite esa identificación es en sí mismo una práctica repetitiva suprasubjetiva y, por tanto, colectiva, es muy fácil caer en la tentación de interpretar dichas identificaciones o delimitaciones como fijaciones preestablecidas por encima de los sujetos. Esta concepción entiende, por tanto, que antes que nada existen la diversidad y la pluralidad de las culturas, las cuales llevan aparejadas las diferencias entre ellas y, consecuentemente, la necesidad de que existan 'otras culturas' para poder

identificarse con unos rasgos propios y peculiares frente a otros y, por otro lado, implica un alto nivel de unidad y homogeneidad interna que se traslada al grupo humano con el cual se identifica[19].

Pero el principal problema de estos modelos es la despersonalización de los fenómenos culturales que parecen comportarse de forma independiente respecto a los sujetos, aunque sean compartidos por los sujetos de un colectivo. Sin embargo, la cultura no es independiente de los sujetos, no cambia ni se interseccionа por sí misma; los órdenes y sistemas de esquemas no son compartidos y colectivos porque puedan afiliarse mediante una práctica compartida de adscripción política a un territorio, sino por su sentido repetitivo en la práctica social, lo cual no quiere decir tampoco que sean potestad exclusiva de nadie, ni que un sistema sea el único que reside en un sujeto y, por tanto, el único con el que se pueda identificar dicho sujeto.

Aún es más, en líneas generales, difícilmente se sitúan todos esos órdenes y sistemas interiorizados al mismo nivel para los sujetos; por el contrario, lo habitual es que se den asimetrías y jerarquías entre ellos ya que nadie puede hacer

[19] Esta línea se mantiene en el Estructuralismo y en la metáfora del mosaico de culturas como teselas a un mismo nivel, propia del multiculturalismo. Este surge en países constituidos a partir de migraciones hace relativamente poco tiempo como Estados Unidos, Canadá o Australia, pero está vinculado también a estímulos que llegaban de países colonizados no occidentales a lo largo del siglo xx, junto a las reivindicaciones de derechos e igualdad de las minorías. El multiculturalismo se limita a afirmar la existencia de modelos culturales diferenciables supuestamente por criterios étnicos, dentro de un orden político (Antor, 2001: 458, 459). Se trata, por tanto, en primer lugar de un concepto de orden político que pretende hacer hincapié en la igualdad de las culturas representadas en una sociedad, en la tolerancia y el reconocimiento del enriquecimiento de toda sociedad gracias a la diversidad de sus elementos integrantes. Pero como demuestran las múltiples críticas, aunque intenta colocar todo al mismo nivel, no implica igualdad interna entre esas formas heterogéneas de la sociedad, sino que enmascara la desigualdad y, aunque señala la pluralidad cultural de los colectivos, no refleja la realidad de cómo se produce o mantiene ese conglomerado de culturas. Reconoce la diversidad, pero no la diferencia. Así, para muchos autores el multiculturalismo es un discurso político, al servicio de determinados intereses ideológicos de ciertos grupos dominantes, que apacigua el miedo o la amenaza separatista. Un caso interesante es el de Canadá que desde 1971 declara el multiculturalismo como política oficial del gobierno, el cual se basaría en reconocimiento, respeto recíproco y paridad de las tradiciones, religiones y diferencias culturales de grupos que conviven y renuncian a un único poder fuerte y central. Este constituye un ejemplo del camino del discurso sobre el multiculturalismo hacia un concepto de interculturalidad de corte normativo y ético.

una adscripción de sentido a partir de uno o más órdenes, sin que ello implique dejar otros fuera, ni puede realizarla más allá de todo orden en un punto neutral. Pues en el momento en que algo se identifica o se utiliza como 'algo' hay patrones en juego a partir de un lugar de enunciación (frente a otros). Esta problemática se soluciona, una vez más, observando las prácticas culturales mismas, así como la genealogía de los órdenes, lo cual conducirá a un planteamiento inverso en el que antes de la diversidad están la acción y la diferencia.

1.3.2.1. De la diferencia a la diversidad: generación e institucionalización de órdenes

Si en lugar de tratar de describir patrones o esquemas culturales que se presuponen compartidos y que consagran la identidad de un grupo, se intenta extraer estos a partir de las prácticas, la colectividad es resultado de constatar su recurrencia y homología (Reckwitz, 2006: 613). Pero, ¿quién decide, y cómo, en un momento situacional que unas condiciones son tan similares a otras que debe actuar según una posibilidad determinada frente a otras? O ¿qué mecanismos hacen que automática e inconscientemente se acepte como válido un significado para un signo en un caso concreto?

No se trata simplemente de asumir los criterios comparativos y clasificatorios que pueda establecer un intérprete observador que dictamina dónde se sitúan las fronteras de sentido, sino que los sujetos participantes disponen de criterios para percibir algo o alguna situación como semejante a otras posibles. Dichos criterios de categorización u ordenación son a su vez compartidos y hacen referencia a en qué condiciones es 'adecuado' o no el uso –la puesta en práctica– de un esquema perteneciente a un orden del saber. Por ejemplo, indicarían en una situación de comunicación entre dos representantes políticos qué códigos emplear para lograr un propósito de diálogo, mientras otros patrones de comportamiento (como el que permite saltar a la comba) resultarían innecesarios para ese propósito y condiciones pragmáticas.

Así pues, los criterios de repetitividad y homología, que permiten que 'algo' se les aparezca (consciente o inconscientemente) como 'algo' y como 'similar a algo', es decir, como propio de una misma práctica y esquema de actuación suprasubjetivo, solo pueden entenderse desde un punto de vista pragmático (Reckwitz, 2006: 615). Son criterios colectivos, pero radican en el sujeto; por ello es él quien, en un acto performativo particular y desde su apreciación del contexto, actúa, interpreta y hace emerger las diferencias.

1.3.2.1.1. Órdenes y categorizaciones I: construcciones de identidades colectivas

Pudiera pensarse que el sujeto actúa de forma automática actualizando reglas y esquemas de un orden compartido que ha incorporado, que repite y reproduce modelos en las prácticas individuales y que, por tanto, todos los sujetos que comparten y reiteran ciertas prácticas culturales pueden ser adscritos a su vez a cierto sistema cultural[20]. Se trata, en este caso, también de un acto de adscripción de sentido de 'algo' como 'uno' frente a 'otro' a propósito de un sistema de ordenación, pero con la salvedad de que ese 'algo' que se clasifica es un grupo humano o alguien en representación de tal grupo.

Así pues, la identidad colectiva consiste, por un lado, en un 'sentimiento-de-nosotros' o en un sentimiento de pertenencia a un grupo por parte del sujeto; un colectivo con el que el sujeto se identifica porque se considera a sí mismo idéntico a sus miembros debido a determinado(s) rasgo(s). La identidad colectiva necesita entonces de un 'nosotros' y necesita la diferencia que es excluyente respecto a un 'vosotros' e incluyente respecto al 'nosotros' (Antweiler, 1994: 140). Este sentimiento de identidad tiene efectos para la realidad fáctica de la comunidad o del individuo 'categorizado' como miembro de un determinado

[20] En esta presuposición se basan precisamente las construcciones de identidades colectivas que se apoyan en un criterio cultural cohesionador y organizador de la comunidad, excluyendo otros para marcar la diferencia frente a otro grupo.

grupo por otros sujetos o por sí mismo, porque sustenta la idea de unidad de una comunidad sincrónicamente y también diacrónicamente a través de lo que Aleida y Jan Assmann han dado en denominar como "memoria cultural" ([1992] 2002). Pero los rasgos y criterios que se utilizan como marcadores de la identidad colectiva no son estáticos e inamovibles a lo largo de la historia, sino que dependen de la situación histórico-social con la que se encuentran los sujetos y de los discursos e imaginarios sobre el mundo y sobre sí mismos que dominan en cada momento. Por tanto, la identidad se formula como una característica ontológica e inherente al sujeto, basada en una esencia compartida, pero resulta ser procesual, construida y discursiva. Depende siempre de criterios de selección contingentes en cada momento y situación; criterios que instrumentalizan unos determinados rasgos como los más significativos de entre los supuestamente 'comunes' a todos sus miembros, ya sea la lengua, el patrimonio histórico-cultural, ciertas costumbres o creencias, etc., mientras se excluyen otros rasgos posibles y existentes de la configuración.

Esa selección es una forma de ordenación o categorización de un discurso identitario que cuaja como unificador de la comunidad. Así pues, no es la interacción cotidiana que se comparte lo que los agrupa, sino una identificación en el fondo ficticia o, siguiendo los planteamientos de Benedit Anderson, son los discursos que la hacen imaginable los que construyen y mantienen esa *imagined community* (Anderson, 1983).

Sin embargo, no todo vale para crear esos constructos identitarios. Como señala Gunther Dietz (2002: 198, 199), los rasgos utilizados para delimitar un grupo pueden resultar arbitrarios al observador, pero ¿qué hace que en una época se seleccionen determinados rasgos para la autodefinición o la demarcación de 'otros' como un grupo y no otros? Las ordenaciones discursivas resultan de procesos hegemónicos que dependen tanto de tensiones internas sociales (entre mayorías y minorías, entre grupos elitistas y grupos dominados, etc.) como de tensiones externas (adscripciones que se producen desde fuera de dicho grupo). De lo cual, se infiere, en primer lugar, que no es suficiente

un 'nosotros' y un 'vosotros' para construir una imagen identitaria común, sino que esta surge de la interacción y como todos los acontecimientos que fundan un orden discursivo, incluido el nacimiento o el nombre que se le da a un recién nacido (Waldenfels, 2000: 251), no empiezan ni se diluyen completamente en ese orden que emerge, sino que requieren de un Otro: en el principio están el otro, la mezcla y la diferencia que trae consigo. Y, en segundo lugar, que la instauración de un orden discursivo identitario, como cualquier orden, va estrechamente unida a tensiones de poder, ya que todo orden es, en definitiva, una organización o categorización que posibilita, pero también restringe y jerarquiza lo que es viable decir o hacer en una situación. De este modo, la instauración del orden implica siempre una asimetría frente a otras posibilidades, es contingente y depende de las instituciones y agentes institucionalizadores que ostentan el poder de decidir en un momento dado. Y esto no es solo válido en el sentido de una política de grupos sociales y de etnicidades, sino en general para todo orden del saber, ya que también son las instituciones y sus agentes los que establecen, por ejemplo, en una determinada época qué es locura y qué no y cuál es su estatus y tratamiento dentro de la sociedad, por seguir un claro ejemplo foucaultiano.

En el caso que aquí se trata, el de los órdenes discursivos de identidad colectiva, continuando con el ejemplo destacado de la nación, estos existen por una serie de rasgos que se convierten institucionalmente en marcadores de ese orden y que se pueden resumir siguiendo las tesis de Dietz (2002: 197) en tres elementos: la territorialización, arraigando a los individuos en el espacio delimitado por el grupo hegemónico con su centro y su periferia; la sustancialización, consistente en conferir a la entidad nacional una apariencia casi natural biologizante; y la temporalización, que estriba en "imponer desde el Estado-nación, una sola versión de múltiples 'tradiciones inventadas'" (2002: 203-204).

1.3.2.1.2. Órdenes y categorizaciones II: identidad colectiva e individual/identidad categorial e identidad práctica

Centrando la explicación en la dimensión colectiva de los criterios de ordenación de todo orden, se ha podido mostrar cómo la filiación de los sujetos a unos órdenes colectivos es una categorización o auto-categorización contingente y a menudo arbitraria. A esto se suma el hecho de que en las últimas décadas y especialmente tras la II Guerra Mundial la equiparación de comunidades con fronteras de sistemas culturales trazados conforme a criterios que destacaban un supuesto aspecto común y unitario ha sido socavada una y otra vez[21]. Esto se debe a que en las prácticas individuales culturales no se observa una reproducción y repetitividad simple sino que los procesos son más complejos, por lo que se ha pasado al discurso de la identidad heterogénea, diversa, mutante e híbrida[22]. Ciertamente, los órdenes y los discursos identitarios no desaparecen en ese nivel individual, ya que precisamente residen en los sujetos que los comparten y, en concreto, el discurso de la identidad colectiva tiene claros efectos en la realidad fáctica, que pueden llegar a manifestarse incluso en prácticas etnocéntricas y xenófobas; pero no debe confundirse esa ordenación categorial de la identidad conforme a unos únicos órdenes o factores culturales destacados, con la identidad práctica de cada sujeto que se compone de muchas partes de órdenes diversos que crean complejas redes en el interior de cada individuo y se expresan en las prácticas culturales. Se debe, pues, distinguir en el nivel individual, como indica Patrick Colm Hogan, desde la teoría literaria cognitiva, entre identidad categorial e identidad práctica (2004: 8).

[21] La dinámica expansionista y conflictiva de los Estados-naciones condujo a dos guerras mundiales; pero, tras la segunda, esa tendencia ha querido ser controlada, lo que ha llevado a una erosión de la soberanía nacional y al mismo tiempo, paradójicamente, se ha producido una continuidad en el expansionismo que ha dado un salto cualitativo, porque no busca autoidentificarse frente al otro de las naciones, sino frente al resto del mundo, surgiendo el imperialismo globalizador y su redistribución de las formas de poder.

[22] Este discurso, si bien, como dicen los teóricos postcoloniales, se opone a las regulaciones y categorías identitarias mencionadas, sigue teniendo la misma función de construcción identitaria (Hogan, 2004: 4).

La primera se refiere a una jerarquía de categorías (raza, género, religión, etc.) que producen divisiones (incluyentes y excluyentes a la vez) de grupos de personas (extensiones). La inclusión en una extensión o grupo produce delimitación respecto a otro; por tanto, la lista de categorías que pueden conducir a inclusión es abierta y depende del contexto y de la situación concreta. Además, la identidad categorial tiene un segundo componente que es semántico e incluye elementos definitorios, evaluativos, prototípicos, estereotípicos, ideales, expectativas, etc. (Hogan, 2004: 9). Es decir, se corresponde con los discursos identitarios y criterios categoriales internalizados por el sujeto en la socialización y en la experiencia individual. La segunda, la identidad práctica es:

> [...] one's set of habits, skills, and properties. [...] In cognitive terms, practical identity is a complex of interrelated "procedural schemas". Procedural schemas are, roughly, skills-cognitive structures that allow us to do certain things. For example, one complex of procedural schemas allows us to drive a car. We acquire procedural schemas largely by practice (Hogan, 2004: 8, 9).

La identidad categorial incide a menudo en la identidad práctica, por ejemplo, al evaluar el comportamiento propio o el de otros. Pero esas categorías discursivas salen a la luz en determinadas situaciones, son relacionales respecto a unos 'otros' y como órdenes discursivos que son, son variables históricamente. Así, por ejemplo, la categoría de 'hombre' implica toda una serie de ideas que van más allá del carácter biológico, pero en una situación determinada la categoría que incide en la práctica performativa puede ser otra, como por ejemplo la condición de protestante o, en una situación intersubjetiva, puede que sea la categoría de 'raza negra' frente a la de 'raza blanca'. Y ha de tenerse en cuenta que esas categorías no son iguales para todos los seres humanos, es decir, la idea de 'africano' que puedan tener dos personas no tiene por qué ser necesariamente idéntica.

Hogan señala además que esas dos dimensiones de la identidad pueden estar coordinadas o en contradicción una con otra. Desde el planteamiento que aquí se ha desarrollado, esto significa que en ciertas prácticas simbólicas

que actualiza el sujeto y que se relacionan con un aspecto de su identidad cultural puede darse el caso de que su afirmación de pertenencia a una categoría no se corresponda con una competencia o conocimiento de la práctica tradicional que supuestamente apoyan los miembros que se adscriben a esa categoría. Por ejemplo, la defensa de una identidad indígena o religiosa no siempre va acompañada de los conocimientos reales sobre las mismas y destacan solo ciertos rasgos estereotipados. Es lo que Hogan denomina "reactionary traditionalism". También puede ocurrir que se rechazan aspectos tradicionales de la cultura denigrada 'propia' que aparecen aún como huellas o recuerdos folclóricos en la cultura mayoritaria dominante, la cual se trata de imitar o también se comparte[23].

Puesto que las construcciones de identidades colectivas fundamentadas en aspectos culturales tienden a instrumentalizar o esencializar ciertos marcadores, es muy improbable que un sujeto se sirva en las prácticas que lleva a cabo de un único orden que se corresponda con una identidad categorial, dado que necesita muchos esquemas diferentes a los que acudir para realizar cada práctica según la situación concreta. Ni un sujeto comparte todos los esquemas que utilizan otros sujetos del 'supuesto' colectivo al que pertenece, ni conoce la cultura que comparte con ellos en su totalidad. Tampoco puede decirse, a la inversa, que un grupo humano asuma por igual unos únicos criterios de ordenación y esquemas de comportamiento, con lo cual el trazado estático de fronteras culturales identificables con un grupo humano se tambalea.

El énfasis que ponen los modelos que identifican fronteras de órdenes con colectivos se debe a que se centran

[23] Hogan establece un interesante catálogo de seis posibilidades combinando los parámetros de correspondencia y contradicción que pueden darse, según él entre ambas dimensiones identitarias. Si la identidad categorial va pareja a la identidad práctica distingue entre: *orthodoxy* (para cultura indígena), *assimilation* (para cultura metropolitana) o *sincretism* (para una combinación de las dos). Pero si hay una desconexión de la identidad práctica, entonces la afirmación de la identidad categorial constituye *reactionary traditionalism* (respecto a la cultura indígena), *mimeticism* (respecto a la cultura metropolitana o mayoritaria) o *alienating hybridity* (para una combinación de las dos). Sin embargo advierte de que un individuo no tiene por qué caer en una categoría de esta tipología en todas las áreas de la cultura: puede ser ortodoxo en música o arte y tradicionalista reaccionario en religión (2004: 13).

en la función de la repetitividad de los órdenes sin tener en cuenta que la reproducción de los mismos esquemas en las prácticas a menudo no está exenta de variación. La reproducción convive con momentos de incertidumbre o de polivalencia en la adscripción de sentido, por ejemplo, cuando hay varios esquemas de órdenes aplicables a una situación. Puede incluso darse el caso de que órdenes contradictorios sean igualmente adecuados, o que puedan adoptarse partes de varios órdenes, provocando polisignificación, incomprensión, indeterminación, combinación, irritación de la frontera, un sentido nuevo, una práctica nueva o incluso un nuevo orden.

Así es que la práctica de producción cultural demuestra incluso, que tal como se ha visto anteriormente, en el principio de todo orden nuevo está el Otro con el que se interseccIona. Las prácticas simbólicas que expresan el contacto de órdenes culturales diferentes o contradictorios son mucho más frecuentes de lo que parece a simple vista, lo cual no impide que en ellas se reproduzca parcialmente la repetitividad o regularidad. Y, a su vez, esas nuevas prácticas, si se convierten en recurrentes y se reactualizan pueden constituir un esquema o un orden nuevo. Con lo cual la génesis de todo orden que se piensa como un 'Sí Mismo' único es, en realidad, híbrida, tal y como señala Foucault: "La búsqueda de la procedencia no funda, al contrario: remueve aquello que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de aquello que se imaginaba conforme a sí mismo" ([1971] 1979: 13).

Por tanto, todo es híbrido en origen y se crea en la mezcla, en el entrelazamiento o en la interacción, tanto dentro del sujeto como en acción intersubjetiva; así pues, toda cultura que se delimita como tal siguiendo el criterio categorizador que sea es igualmente híbrida al menos en su origen. Esta visión entraña, sin embargo, un peligro porque, si bien todo es heterogéneo y se intersecciona continuamente para crear elementos nuevos, los sujetos siguen teniendo la percepción de identidades categoriales y la sensación de certeza sobre la forma de actuar en muchas prácticas rutinarias y cotidianas. Utilizan criterios de dis-

tinción y categorización que les permiten seguir actuando en la práctica como si existieran fronteras fijas y delimitaciones claras. Es decir, aunque estas sean construidas y se vayan desestabilizando algunas fronteras históricas como las de los reinos medievales o de las naciones, en la vida diaria, para actuar, el sujeto necesita seguir estableciendo y sirviéndose de fronteras y categorizaciones que casi siempre están jerarquizadas.

1.3.2.2. Sujetos y órdenes: la memoria cultural y la figura del tercero

Para entender cómo se perpetúan esos órdenes culturales discursivos colectivos entre los sujetos y cómo continúan emergiendo y fundándose una y otra vez en sus prácticas, pese a las continuas transformaciones e hibridaciones, son necesarios dos conceptos: la memoria cultural y la figura del tercero.

Como se ha mencionado que el factor crucial de la constitución del carácter colectivo de un orden es la repetitividad, en términos de la vinculación de este con el sujeto significa que los individuos se conectan porque comparten unos mismos o similares esquemas que se reconocen repetitivamente en las prácticas que realizan distintos individuos. De esta forma el sujeto y el colectivo humano pueden utilizarlos como criterios para identificar prácticas y sus esquemas como 'comunes' o compartidos por un 'nosotros'. Sin embargo, no se ha aludido aún a un aspecto esencial para que esa repetición pueda ser reconocida como tal y que es también fundamental como conectivo: la dimensión temporal del orden, la cual se expresa también en las prácticas. La repetición solo existe como duplicación de otra cosa cuando, además de la similitud con ella, hace referencia al pasado con el que se conecta, es decir, cuando es una reactualización, un traer del pasado al momento presente: un recuerdo que se reproduce, pero desde una posición subjetivo-situativa actual. No obstante, del mismo modo que el recuerdo y la memoria son huellas de un pasado y, por tanto, proyectados y transformados her-

menéuticamente desde un presente, ocurre lo mismo con la repetición ritual de las prácticas: cuanta más cabida se dé en ella a la 'actualización' (condicionada por otros órdenes imperantes en el momento histórico presente), más posibilidades habrá de transformación y dinamismo de ese elemento ritualizado y convertido en 'tradición' (Assmann [1992] 2005: 17, 18).

Ese sistema compartido por una comunidad que se extiende a través del eje temporal funciona en la dimensión colectiva de forma similar a la memoria individual y necesita de fórmulas de grabación y almacenamiento de las adscripciones de sentido y de ciertos esquemas de actuación, para seguir circulando socialmente y transmitiéndose a través del tiempo. Se perpetúa en forma de repertorio que se transmite y se conserva en símbolos y textos grabándose en varias memorias, pero también especialmente en un ámbito externo: el de los medios como la escritura (y otros medios de comunicación, de archivo, artísticos, etc.), que además posibilitan la extensión de esa memoria y de la comunicación. Esa dimensión externalizada de la memoria de los seres humanos, que, por otra parte, conforma y organiza los contenidos de cada memoria individual, es lo que Aleida y Jan Assmann han denominado con el término "memoria cultural", desarrollado desde 1988 a partir de los estudios de teóricos como Maurice Halbwachs y Iuri Lotman[24], por la siguiente razón: "esta memoria es cultural porque solo puede realizarse de forma artificial e institucional y es memoria porque respecto a la comunicación social funciona exactamente igual que la memoria individual respecto a la conciencia" (Assmann [1992] 2005: 24)[25].

La memoria cultural no es solo una memoria colectiva que permite imaginar o construir una identidad política de la comunidad, sino que se sustenta en lo simbólico y

[24] Cfr. los trabajos de A. y J. Assmann, en especial: A. y J. Assmann, "Schrift, Tradition und Kultur" (1988); J. Assmann, "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität" (1988) y J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [1992] (2005).

[25] "Dieses Gedächtnis ist kulturell, weil es nur institutionell, artifiziell realisiert werden kann, und es ist Gedächtnis, weil es in bezug auf gesellschaftliche Kommunikation genauso funktioniert wie das individuelle Gedächtnis in bezug auf Bewußtsein" (Assmann [1992] 2005: 24).

abarca también la construcción de la tradición, de la referencia al pasado, de la conciencia histórica, de la definición de un origen, por ejemplo, mítico; la conversión de rutinas en ritos y la transmutación de cosas en objetos con sentido (en monumentos, por ejemplo) o del espacio en lugar. Sufre también transformaciones, descripciones, olvidos, está condicionada por los cambios tecnológicos, por las innovaciones subjetivas que se incorporan a la colectividad y por las tensiones de poder que pueden conducir a la censura, a la manipulación, a la recuperación de lo olvidado, etc.

Los medios tecnológicos están modificando estos almacenes de la memoria cultural y provocan cambios en la percepción de las tradiciones y rituales que un individuo comparte con un grupo, o en el alcance de aquello a lo que se accede. Las distancias y la duración parecen acortarse hasta el punto de que los criterios para la categorización de 'algo' como propio de una memoria cultural frente a otra parecen carecer de validez. Y, sin embargo, el ser humano continúa situándose en una posición espacial corporal y no en otra a la vez por mucho que esté conectado con alguien a cientos de miles de kilómetros de distancia y, pese a los supercomputadores que almacenan miles de millones de datos, se sigue necesitando la memoria para identificar y actuar. La huella o el recuerdo que adscriben una práctica o símbolo a una tradición cultural permite reconocer por ejemplo los elementos propios del jazz y del flamenco como dos tradiciones que convergen en el 'jazz fusión', es decir, se reactivan los restos de memorias, las huellas o la impronta que impregnan ese objeto simbólico. Es posible que estas distinciones desaparezcan en cuanto los productos culturales se hayan hecho tan atávicos que su origen caiga en el olvido, como ocurre con los orígenes asiáticos de la caña de azúcar, vinculada simbólicamente desde la memoria actual al Caribe. Pero las categorizaciones, identificaciones y comparaciones son operaciones cognitivo-culturales que se continúan realizando para sobrevivir. El sujeto sigue creando fronteras mentalmente, apoyándose en discursos, en monumentos o en imaginarios y con todo ello el sujeto actúa a nivel individual.

Para que todo lo expuesto, respecto a las categorizaciones, memorias y órdenes colectivos, pueda producirse en el sujeto, a nivel individual, hay una instancia que desempeña un papel primordial: la figura del tercero. Esta instancia media entre el nivel colectivo y el nivel individual hasta el punto de que posibilita que emerjan órdenes en las prácticas culturales. La figura del tercero, tal y como indica el fenomenólogo Bernhard Waldenfels, se hace presente siempre que tenemos que ver unos con otros (sujetos u objetos) (2000: 257), pero sobre todo en situaciones intersubjetivas, es decir, cuando hay dos sujetos explícitos (o un sujeto y la producción de otro sujeto). Para realizar una diferenciación de algo como 'algo', de 'uno' frente a 'otro' (que no sea ese 'uno'), no es el común denominador entre ambos lo que permite especificarlos, sino el rol regulador que adopta el sujeto en una situación determinada. Gracias a este, el sujeto puede diferenciar marcas de vino o categorizar y particularizar lo general; por ejemplo, dos seres, considerados en términos generales como humanos, son diferenciados relacionalmente uno respecto de otro y viceversa. Waldenfels explica, como sigue a continuación, la misión de esta figura:

> No podemos emitir una palabra, realizar un gesto de acción, sin que entre un tercero en juego; un tercero que no se puede reducir ni al comportamiento del receptor ni al del emisor. El tercero representa reglas, órdenes, leyes que permiten hablar y tratar de algo *como algo*, a alguien *como alguien* (2000: 257; Trad. 2008: 178).

El tercero es, por tanto, productor y fundador de órdenes en las prácticas. Según su forma de manifestarse, Waldenfels distingue entre: el "tercero participante" que interviene con aprobación o disgusto en un acontecimiento; el "tercero testificante" que da a conocer como testigo o mantiene en el recuerdo los acontecimientos; el "tercero observante neutral" que registra acontecimientos sin intervenir y el "observante participante". Además el tercero puede aparecer encarnado en un sujeto actuante con función representativa de un orden o de la institución: como director que coordina acciones, como distribuidor de derechos (la figura del juez, el médico que convierte al pa-

ciente en un caso clínico), como mediador en un conflicto o como intermediario de formas expresivas diferentes (el artista, el traductor, el lector o el que aprende una lengua extranjera)[26].

Este papel se esconde tras la voz de un sujeto para que, como europeo por ejemplo, pueda hablar de europeos y no europeos, hombres y mujeres, etc., marcando de esta manera siempre uno de los dos lados de la diferencia desde el lugar de la enunciación del que parte. De esta forma se identifica y categoriza a partir de un 'nosotros' al que representa dicho sujeto, pero ese 'nosotros' es un proceso de enunciación deíctico, una construcción, pues en realidad es un 'yo' quien habla por un 'nosotros' y no el conjunto de individuos que se agruparían en ese 'nosotros' (Waldenfels, 2000: 254). Nadie es miembro, por ejemplo, de una raza, sino que es considerado como tal por sí mismo o por cualquier otro sujeto.

Ante estas situaciones de enunciación se constata un desnivel jerárquico; lo habitual, según Waldenfels, en el caso de la diferenciación entre órdenes culturales es que esa delimitación que se establece desde el punto de vista de un tercero entre 'Lo Mismo' y el 'Otro' se interseccione con otra instancia o dimensión que es incluyente y excluyente a la vez y que lleva a cabo una separación de otro tipo, una separación de 'Sí Mismo' respecto de 'Otro': la experiencia de lo extraño. Por medio de la conjunción de ambas instancias es posible hablar de la relevancia del carácter cultural de unos órdenes respecto a otros en una situación determinada, así como explicar por qué en ese momento no se percibe o experimenta como 'algo' desconocido, pero perteneciente al mismo orden, sino como algo 'extra-ordinario' y, por tanto, perteneciente a un orden extraño. Esta dimensión intersubjetiva es la pieza clave que falta al excesivo determinismo de los planteamientos holísticos y estructuralistas.

[26] La clasificación aparece en varias obras de Bernhard Waldenfels, aunque aquí está resumida a partir de su artículo "Zwischen den Kulturen" (2000). Agradezco a B. Waldenfels sus sugerencias y los ejemplos que aparecen aquí sobre el tercero.

1.3.2.3. Hacia el dinamismo cultural

En resumen, lo que conforma la materia cultural es el movimiento que se realiza a través de los sujetos con sus perspectivas y roles particulares, ya se trate de un movimiento en forma de actuaciones o de uno en forma de interpretaciones simbólicas intersubjetivas; es decir, el acto performativo que, como todo movimiento, tiene una dimensión temporal y no estática, y que consiste en movilizaciones de prácticas simbólicas que pueden ser reproducciones o transformaciones de aquello que se traslada y reactualiza en la memoria cultural y compartida.

Pero ocurre que la memoria es a la vez subjetiva y el sujeto organiza y categoriza para hacerse con el mundo, con lo cual esas movilizaciones de prácticas y materiales van acompañadas de adscripciones de sentido categorizadoras que emergen gracias a la figura del tercero y crean una dimensión espacial y compartimentadora. Es similar al fenómeno por el cual la relación y el movimiento de los objetos hacen visibles las coordenadas espaciales, hasta el punto de que a veces es posible sedimentarlo en un lugar concreto, marcado por sus muros y sus puertas. La metáfora espacial ayuda a comprender cómo esas categorizaciones que acompañan a la interrelación (y al movimiento) son las que hacen emerger las fronteras o diferencian y compartimentan las acciones o sus esquemas en 'culturas' en cada momento. Por tanto, la espacialización o cartografía de órdenes culturales, que es además de contingente y dependiente del contexto, subjetiva y colectiva, es un constructo que se comparte y que incide y afecta en la práctica real, mientras que las prácticas y acciones culturales en sí no pertenecen a nadie sin esa adscripción y son producto tanto del sujeto como de todos esos otros que ha incorporado en la socialización o con los que interactúa[27]. En el origen está, pues, el contacto.

No obstante, sucede que ese actuar a partir de la relación entre sujetos, conlleva la experiencia de la otredad

[27] Así, las prácticas son equivalentes al acontecimiento lingüístico, palabra o discurso (*slovo*) en la línea de Bajtín; es decir, adquieren significación en la interacción entre el yo y el Otro (sea éste el mundo, el destinatario o la colectividad) y solo a esa interacción pertenecen.

y, por tanto, la diferencia respecto al yo. En esa experiencia humana de lo diferente radica la capacidad individual de comparación y categorización. Pero en el momento en que se expresa situacionalmente es porque ya se ha interseccionado con la figura ordenadora del tercero, y, por ende, con el nivel colectivo que esta trae consigo. Así que el individuo, atravesado por esos otros de la colectividad social y de la memoria, se ve influido por ese nivel compartido caracterizador en el mismo acto en el que, de forma particular, marca una diferencia respecto a otro. El nivel colectivo y el subjetivo se retroalimentan y por ello, aunque las prácticas denominadas como simbólicas o culturales surgen del entrelazamiento y la interacción subjetiva es posible que en ocasiones, conceptualmente, se entiendan esos entrelazamientos o prácticas dialógicas como intersecciones de órdenes o sistemas categorizados (colectiva y subjetivamente), los cuales emergen en un momento dado a partir de la diferencia. Así es como la distinción y la diferencia están en la base de toda adscripción de orden y, por tanto, de toda concepción de diversidad o pluralidad cultural. Pero esa diferencia es contingente y dependiente de cada situación de performancia, así que el concepto de cultura no puede ser estático y monológico en el fondo porque siempre implica un otro con el que se entra en relación en un momento dado; es decir, una interacción.

Sin embargo, el principio de la inestabilidad constante resulta al ser humano tan insoportable como el de la inmovilidad, así que continuamente realiza cortes sistémicos y categorizaciones o identificaciones tendentes al estatismo, esto es, marca límites. Y, simultáneamente, a menudo, estos se desmoronan y se desenmascara su carácter de constructo. Los criterios delimitadores y categorizadores de órdenes son contingentes y construidos institucionalmente en relación con fuerzas antinómicas de poder, pero estas prácticas de categorización, en sentido cognitivo parecen ser un común denominador de los seres humanos, aunque el modo en que se llevan a cabo sea muy variado histórica y socialmente. Por ello, paradójicamente, el sujeto se debate entre prácticas de estabilización o fijación y el dinamismo y entrelazamiento que cuestionan y desplazan los límites.

La concepción holística de culturas homogéneas es superada por una noción interaccionista en las últimas décadas, pero sin anular el carácter sistémico. Esta transformación del discurso sobre el concepto cultural se debe, además de al desarrollo interno de las teorías, a la aceleración e intensificación de los fenómenos de contacto. Pero eso no significa, como piensan algunos autores[28], que antes existieran culturas homogéneas y en la actualidad culturas híbridas por dichos efectos del contexto. Las prácticas culturales y sus esquemas no han dejado de interactuar, pero muchas de estas hibridaciones se han convertido en parte de una memoria cultural y de un discurso que ha olvidado su origen y que lo ha categorizado como si fuera monológico[29]. Así pues, lo que ha cambiado es la forma de entender el concepto y no el fenómeno que el concepto designa, si bien esto no significa que los fenómenos de hibridación sean inmutables.

En conclusión, ha de señalarse que la producción cultural de prácticas y órdenes se desarrolla constantemente entre dos coordenadas: la tendencia al dinamismo y la tendencia al estatismo o a la estabilización. En el cruce de esas coordenadas tienen lugar los encuentros culturales.

2. Textos literarios y textos culturales

Una concepción de cultura, tal y como se ha establecido en las páginas precedentes, resulta especialmente provechosa por cuanto los objetos y fenómenos susceptibles de análisis, los literarios, son precisamente prácticas simbólicas y discursivas. Por tanto, es evidente que la literatura se comprende en este marco como prácticas culturales, aunque de un tipo particular, dado que les corresponden

[28] Este es el caso de Wolfgang Welsch con "Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung" (2000) y las tesis de Paul Drechsel, Bettina Schmidt y Bernhard Gölz en *Kultur im Zeitalter der Globalisierung. Von Identität zu Differenzen* (2000).

[29] Sirva como ejemplo la historia de las mezclas en lo que conocemos como territorio europeo. Las mezclas a lo largo de la historia, los otros siempre presentes y la heterogeneidad que es constitutiva, se convierten en atávicas y se subsumen al discurso de la homogeneidad, nacional, continental, etc.

esquemas de actuación y significación (receptiva y productiva) que constituyen saberes especiales u órdenes del saber que organizan las prácticas literarias. Esto se traduce en que existen pautas socio-temporales que indican qué se puede identificar o percibir –y qué no– como texto literario o qué es posible hacer para descodificarlos, así como las herramientas, modelos, patrones de sentido, etc., que sirven para producir dichos objetos simbólicos en cada momento. Sin embargo, no es esta la única forma en la que la literatura y la cultura pueden aparecer vinculadas, si se parte de la identificación de ambas como prácticas simbólicas. La literatura como ámbito del saber cultural no equivale simplemente a un conjunto de obras y prácticas lingüísticas, sino que incluye también las instituciones, los agentes de las élites, el mercado y las tensiones de poder que están tras esos órdenes compartidos reguladores de producción y recepción simbólicas de lo literario en cada momento. Y, todo ello, desde la utilización formal de determinados códigos lingüísticos hasta el medio impreso o digital son prácticas y materia en las que se ponen en funcionamiento los sistemas de patrones culturales (códigos) literarios a la vez.

Pero antes de profundizar en la especificidad de los órdenes del saber literario, al entender los fenómenos literarios como prácticas simbólicas, hay que destacar una segunda forma de vinculación inversa, ya mencionada, aquella por la cual las prácticas culturales se entienden también como producciones simbólicas paralelas a los textos.

2.1. La cultura como texto y los textos literarios concretos: orden, discurso y texto

De lo expuesto hasta aquí se deriva, pues, que la cultura puede ser concebida como texto en sentido amplio de prácticas simbólicas o como lectura posible en un momento histórico-social determinado, y no como entramado estático simbólico.

Los textos concretos, en sentido restringido por tanto, se relacionan con ese otro texto cultural amplio que los

atraviesa, es decir, que los órdenes colectivos que permiten dar sentido al mundo en un momento dado son los mismos que se utilizan en las prácticas textuales individuales, incluidos los textos literarios. Por tanto, frente a un análisis exclusivamente inmanentista de los textos, esta perspectiva permite entenderlos como prácticas particulares, con una dimensión colectiva extraíble. Estas interrelaciones posibles entre el 'texto cultural' en sentido amplio y los textos literarios particulares, en sentido restringido, a través del carácter sígnico y simbólico de ambos o, lo que es lo mismo, entre la realización concreta individual y su dimensión colectiva que va más allá del caso particular, es lo que desarrolla Julia Kristeva mediante el concepto amplio de intertextualidad –derivada de los presupuestos sobre el dialogismo de Mijaíl Mijáilovich Bajtín– en su artículo de 1967 "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" y, desde un punto de vista más enfocado hacia la cultura objetiva, también I. Lotman establece un inventario de prácticas intertextuales entre textos culturales, sobre todo en *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture* de 1990 y que es aplicable también a los textos literarios, asociados a los textos culturales.

Cada texto o práctica se produce y recibe en relación con otros textos, órdenes y prácticas existentes; pero, aún es más, hay que añadir que el análisis de la práctica particular textual que la estudia en relación (tanto para su constitución como para su recepción) anula la idea de que haya sido producido a partir de un orden único del saber que dirige la recepción de forma unilateral para una comunidad, porque un único orden no es en muchos casos suficiente para descodificarlo y se ponen en funcionamiento varios, provocando prácticas de interpretación diversas, incluso dentro de un mismo sujeto. Frente a lo que pueda parecer a simple vista, al atender a esas condiciones pragmáticas histórico-sociales de producción e interpretación simbólica en el texto, se elimina la idea de homogeneidad interpretativa. Consecuentemente, un mismo artefacto que resulta de la actualización simbólica que realiza cada receptor variará según los esquemas que se pongan en juego en cada momento y situación performativa e individual.

Sin embargo, la utilización por parte de muchos teóricos del concepto de texto, con tantas posibilidades y acepciones, como ocurre también con el término discurso, dificulta la operatividad e induce a la confusión en el análisis práctico. Es por eso por lo que, manteniendo en el trasfondo esta idea de cultura como texto amplio y de textos restringidos como manifestaciones individuales, utilizo el concepto de intertextualidad, pero con una diferenciación más estricta que permita explicar después con mayor claridad cómo el texto literario se fragua en relación con los órdenes culturales (deducibles en él) y cómo funcionan las articulaciones de dichos órdenes en los textos literarios concretos:

a) así, en primer lugar, en el presente estudio, se entiende orden o código en referencia, exclusivamente, a los sistemas colectivos de patrones de sentido y actuación que posibilitan las prácticas de todo tipo, incluidas las discursivas;

b) en segundo lugar, se limita el uso del término texto al mensaje concreto, al enunciado o entramado de secuencias de símbolos, que es una manifestación individual subjetiva creada con signos o materialidad lingüística en el caso del texto literario. Es decir, son los resultados de prácticas observables, creadas a partir de las condiciones y esquemas de órdenes lingüísticos y literarios y que constituyen un mensaje simbólico al considerar su dimensión pragmática. Un mensaje que tiene a la vez el carácter de refractor-interpretativo del mundo y de constructor-moldeador creativo de realidad;

c) y, en tercer lugar, lo que se considera texto cultural en sentido amplio se correspondería con la dimensión colectiva que incluye los órdenes mencionados (expresados mediante simbolizaciones concretas subjetivas) y también las prácticas simbólicas (textuales) recurrentes socialmente como tales –y no solo sus patrones o esquemas colectivos–. Entre estas prácticas se encuentran los símbolos colectivos (o colectivizados), los imaginarios y la memoria colectiva, los monumentos o artefactos simbólicamente colectivizados, los estereotipos y clichés y, por supuesto, los discursos o prácticas discursivas. En este sentido, es muy

importante la distinción entre texto en sentido restringido como práctica situacional individual (con dimensión colectiva) frente a discursos y símbolos colectivos recurrentes que propone Brigitte Schlieben-Lange (1995: 5) y que suscribo aquí. Como ella indica, la no distinción entre texto en sentido amplio y en sentido restringido –o, como los denomina la tradición francesa del análisis del discurso, entre discurso como ensamblaje de reglas y recurrencias y discurso como producción individual– tiene que ver con una concepción antimentalista de la cultura, a la que ya se ha hecho referencia aquí, que ve el discurso o texto como independiente y autónomo respecto del sujeto y que no consigue captar lo particular y la novedad de las prácticas concretas, sino solo la repetitividad y lo compartido. Frente a dicha concepción, para poder dar cuenta de la complementariedad de ambas dimensiones, Schlieben-Lange propone entender el texto particular como aplicación y manifestación concreta individual de los discursos colectivos a los que pertenece y que a la vez (junto con otros textos que los repiten) ayuda a constituir. Aunque hay que destacar que el texto particular puede transformar ese discurso, superarlo e ir más allá:

> El concepto de *Texto* es complementario a él. El autor produce en cada caso textos únicos que, por un lado, pertenencen a los discursos y, por otro, los rebasan. Con esta pareja de opuestos se debe conceptualizar la intuición (que está en la base de todos los buenos análisis de discursos) de que los "discursos"/*textos* singulares son ejemplares de discursos y así en primer lugar constituyen los discursos, pero, por otra parte, también los rebasan y los destruyen *in the long run* (1995: 6)[30].

Schlieben-Lange toma de Manfred Frank esta noción de texto como correctivo del concepto neoestructuralista de discurso, pero, a diferencia de Schlieben-Lange, quien

[30] "Komplementär dazu ist der Begriff des *Texts*. Der Autor verfaßt jeweils Einzeltexte, die einerseits den Diskursen angehören, sie aber überschreiten. Mit diesem Gegensatzpaar soll die auch allen guten Diskursanalysen zugrundeliegende Intuition konzeptualisiert werden, daß die je einzelnen "Diskurse"/*Texte* Exemplare von Diskursen sind und so die Diskurse erst konstituieren, andererseits sie aber auch überschreiten und *in the long run* zerstören" (Schlieben-Lange, 1995: 6). Desde esta perspectiva que no anula el sujeto resultará viable la unión de la concepción discursiva con las teorías bajtinianas de relación dialógica e intersubjetiva.

incorpora la acepción lingüística de discurso, se adopta aquí la definición de "discursos" como prácticas discursivas que van más allá de lo lingüístico, tal y como propone Manfred Frank a partir de Michel Foucault (Frank, 1988: 32-34). Puesto que los discursos son las manifestaciones prácticas de secuencias simbólicas recurrentes y compartidas colectivamente, estas implican por necesidad ordenaciones y reglas, pero no han de confundirse con los sistemas, órdenes o códigos primarios, sino que, como sugiere Frank, conforman un orden colectivo de segundo grado historizable, situado en el medio entre los órdenes primarios y las prácticas y sucesos particulares o individuales:

> Algo más lejos lleva la indicación [por parte de Foucault] de que los discursos son órdenes de segundo grado y de que se sitúan en algún lugar 'en el medio' entre el orden reversible de la *langue* y el ordenamiento irreversible de la *parole*, así como lo ha mostrado Lévi-Strauss para las narraciones de mitos (Frank, 1988: 32)[31].

Frank indica además la afinidad de este orden intermedio con conceptos como el de *Lebenswelt* (mundo de vida) de Husserl o los tradicionales de "visión del mundo" e ideología. Se trata, por tanto, de una noción extensa que permite también establecer aquí un puente con la concepción bajtiniana de "géneros discursivos"[32], ideologías y lenguajes ideológico-sociales[33], ya que además ambos planteamientos tienen en común que tanto la institucionalización de 'formaciones' según la concepción foucaultiana que está en la base de los postulados de Frank, como la de

[31] "Etwas weiter trägt die Auskunft, Diskurse seien Ordnungen zweiten Grades und situieren sich irgendwo 'in der Mitte' zwischen der reversiblen Ordnung der *langue* und der irreversiblen Anordnung der *parole*, so wie das Lévi-Strauss von den Mythenerzählungen gezeigt hatte" (Frank, 1988: 32).

[32] Éstos vendrían a ser, tal y como los describe Domingo Sánchez-Mesa, marcos discursivos que proporcionan tanto al lector como al autor "contextos pragmáticos interpretativos" (1999: 186) o "instancias modelizadoras (orientadoras y conformadoras de la realidad) y vehículos de significación socio-ideológica (instrumentos de interacción social)" (1999: 183), es decir, son moldes o formas que modelan en cada momento histórico la interpretación y significación de la realidad, que organizan las ideologías (entramados de ideas) colectivos.

[33] Para Bajtín unos y otros se fundamentan en la reiteración, pero son reacentuables (modificables) a la vez. Bajtín entiende los lenguajes como sistemas comunicativos que son manifestaciones de la ideología, de una concepción del mundo y no tanto en un sentido de "sistema de categorías gramaticales" (Bajtín [1934-1935] en [1975] 1989: 88).

"lenguajes ideológicos" de Bajtín, van unidas a tensiones de poder sociales y no solo a intereses individuales[34].

Por tanto, a diferencia de los teóricos que siguen la estela de otras acepciones de 'discurso' propuestas por Foucault a lo largo de su desarrollo teórico y lo interpretan como grupos o manifestaciones lingüísticas concretas, Frank subraya la idea de Foucault de que los *énoncés* o elementos que componen el discurso no deben confundirse con los actos de enunciación singulares, ni con las proposiciones lógicas, pero tampoco deben ser entendidos como frases gramaticales totalmente previsibles a partir de un orden (Foucault [1969] 2002: 131-145); así, sitúa los *énoncés* entre lo que se puede decir y lo que realmente es dicho (Frank, 1988: 38-39), son repetibles y variables a la vez. Los discursos que se conforman con esos enunciados se caracterizan por tener un orden de reglas de formación o condiciones de existencia y de desaparición (de autocontrol) que articulan dichos enunciados de forma recurrente. Las formaciones discusivas no existen como estructuras fuera de las prácticas discursivas observables, es más, no se diferencia entre órdenes del discurso y discursos.

En este modelo foucaultiano de *L'Archéologie du savoir* se anula el papel de adscripción de sentido que desempeña el sujeto entre las formaciones de discurso y los discursos articulados y, por otro lado, apenas da cabida a prácticas no-discursivas, con lo cual todo queda subsumido (incluso los órdenes) a los discursos. Para contrarrestar esta problemática que reduce la dimensión social a lo discursivo-cultural y poder utilizar el concepto de discurso, se hace necesario retomar en este punto la posición inicial que une el nivel objetivo y el nivel subjetivo y entiende los discursos

[34] Como indica Domingo Sánchez-Mesa, la diferencia entre la concepción de poder de ambos autores radica fundamentalmente en que para Foucault este se trata de una estructura autónoma descentralizada del sujeto y se constituye como contestación a otra modalidad de poder, por tanto, las resistencias devienen también formas de poder y no hay alternativa fuera de él; mientras que desde una perspectiva bajtiniana es posible contrarrestar la posición anti-subjetivista y textualista de Foucault incluyendo el papel que tienen la práctica intersubjetiva y la experiencia particular del sujeto junto a esas formas preestablecidas discursivas. En consecuencia, se dejaría espacio a prácticas situacionales en las que se desvelan los discursos dominantes como construidos, o son subvertidos y deconstruidos sus significados: espacio para la resistencia, la utopía y la ética (Sánchez-Mesa, 1999: 244-311).

como prácticas simbólicas sociales repetitivas que realizan los sujetos de forma performativa e individual, pero que no son los órdenes en sí mismos. Aunque el sujeto haya perdido su posición central y sea resultado de aquello que lo atraviesa y rige, el individuo tiene una capacidad pragmática y cognitiva simbólica y es él quien pone en relación esos órdenes discursivos en la creación o interpretación simbólica.

2.2. Prácticas simbólicas textuales: entre nivel colectivo y nivel subjetivo

En un análisis que omitiera las adscripciones de sentido subjetivas, todo estaría preprogramado y los elementos de la realidad se interpretarían exclusivamente de acuerdo con el orden que tuviera más poder frente a otro en un momento dado; pero sería entonces imposible explicar los actos de resistencia o de indecisión y ambivalencia cuando hay dos o más órdenes posibles seleccionables para interpretar algo como 'algo', es decir, para categorizarlo, clasificarlo u ordenarlo. Y tampoco sería fácil explicar cómo un orden que se utiliza en un ámbito determinado (como el de la comida, por ejemplo) puede pasar a utilizarse también en otras prácticas (como el arte, por ejemplo). O ¿cómo explicar que un sujeto pueda encontrar una práctica recurrente determinada, como una secuencia de sonidos y letras, por ejemplo, y que, sin embargo, esa repetición no pueda corresponder siempre con un mismo orden discursivo, sino que según el sujeto y la situación pragmática se utilicen órdenes discursivos diferentes a la vez que se les adscriben significados distintos a esas secuencias de signos? No es la recurrencia de la materialidad discursiva o de los signos en sí, sino la recurrencia de las prácticas discursivas de adscripción de sentido para la misma, la que hace que se compartan y la que convierte esos signos en discursos o símbolos identificables colectivamente.

Lo expuesto aquí implica para el análisis textual que, a la hora de distinguir y extraer de las prácticas simbólicas los órdenes que se ponen en juego de forma concreta,

no es solo la mirada del intérprete (investigador, lector) la que cuenta y establece desde sí misma un mapa o una cartografía abstracta de unos órdenes que equivalen a esos signos textuales, sino que esta mirada se encuentra con las adscripciones de sentido ya realizadas durante la construcción textual, marcadas semánticamente en el texto al darle forma simbólica a este un emisor. O lo que es lo mismo: el destinatario se encuentra con las adscripciones performativas y modelizaciones pragmáticas que hacen que algo sea ofrecido (por un sujeto a un destinatario) como 'algo' que se corresponde con uno o más órdenes posibles. Por tanto, existen marcaciones en el texto por las cuales se indica con qué órdenes colectivos del discurso se pueden relacionar esos signos. Por ejemplo, una palabra en un texto en relación con otros elementos de ese texto podrá adquirir un determinado sentido de acuerdo con un código en una época determinada, mientras que, relacionada la misma palabra con otras palabras o con otros símbolos, se habrá aplicado otro código y podrá tener otro significado. Es la huella del sujeto actuante creador de ese texto la que selecciona y transmite unos y otros discursos preestablecidos; pero es también la combinación y disposición que se haga de ellos lo que puede llevar a esa práctica textual a ir más allá y romper con esos códigos o discursos compartidos. La práctica de construcción de un texto literario en el nivel del actuante productor es doble: por un lado, conlleva la utilización de códigos y discursos suprasubjetivos para descodificar e interpretar signos del mundo que puedan ser, por tanto, comprensibles para otros sujetos y, por otro lado, incluye a la vez la experiencia propia, el tejido de relaciones entre códigos en el interior del sujeto y las variaciones particulares que permiten el juego de recombinación, transformación y dinamismo de los códigos y signos para conformar el texto literario; un texto que surge así como una creación nueva particular y como una construcción alternativa a la realidad.

Sin embargo, como creación cultural subjetiva, el texto es aún más complejo porque al tratarse de comunicación creada por uno(s) para otro(s) consta de más prácticas simbólicas: las que realiza el receptor. Para que el mensaje

simbólico 'sea', necesita de una práctica de interpretación receptiva que adscribe sentido a ese texto que de por sí ya llevaba incorporadas adscripciones de sentido, a diferencia de otros objetos de la naturaleza a los que un sujeto les adscribe sentido al encontrarlos, pero que como artefactos o signos no son creaciones simbólicas. Ha de advertirse no obstante que este factor no elimina la frecuente polivalencia de sentido. Así que el receptor-intérprete produce sentido hermenéuticamente en la actualización individual de la lectura al relacionar los símbolos del texto y movilizar su experiencia subjetiva y los órdenes y códigos colectivos, pero actuando en un segundo nivel de ordenación e interpretación. En resumen, las prácticas artísticas y, dentro de ellas, las literarias, constituyen en la terminología de Niklas Luhmann operaciones o "Beobachtungen zweiter Ordnung" (observaciones de segundo orden) o, expresado desde una óptica fenomenológico-hermenéutica, son actos comunicativos intersubjetivos interdiscursivos que contienen a su vez operaciones hermenéuticas intersubjetivas e interdiscursivas.

2.3. Textos literarios *versus* textos culturales

Los textos literarios, como puede verse, movilizan y son articulados por códigos u órdenes del saber suprasubjetivos, pero no solo los de tipo lingüístico o literario de un momento dado (por ejemplo, las reglas para el soneto), ya que si solo se tuvieran en cuenta estos habría otras dimensiones del texto literario a las que no se podría adscribir significado y en esto se diferencian de otros tipos de prácticas textuales propias, por ejemplo, de saberes científicos. El texto literario se relaciona con otros muchos símbolos culturales (no expresamente literarios) que atraviesan el texto particular. Así es como cada texto se inserta en entramados culturales suprasubjetivos más amplios que esa manifestación particular de los mismos.

Pero, aunque la literatura sea una manifestación de tipo cultural, tiene ciertos rasgos peculiares que la distinguen de otras prácticas simbólicas, dado que para integrar

esa dimensión supratextual se sirve de organizaciones y parámetros internos (propios de órdenes discursivos comunicativos y literarios) que ponen en relación los distintos símbolos, discursos y códigos 'atravesantes', constituyendo conjuntamente un sistema u orden textual particular. En él, las prácticas y productos simbólicos preexistentes emergen reelaborados o transformados dentro de una nueva red de interrelaciones (intra y extratextuales simultáneamente) que posibilita la generación de nuevos sentidos. Las correlaciones dentro del texto enlazan signos que se adscriben a discursos de diversos tipos. Para hablar de esta práctica relacional de unión de discursos y creación de un nivel discursivo en los textos literarios utilizo el término "interdiscursividad" tal y como lo propone Jürgen Link en su desarrollo teórico a partir de Foucault. Link denomina el discurso literario específico con la palabra *Interdiskurs* (Link, 1988: 286) por ese carácter de constitución basada en redes interdiscursivas, ya se trate tanto de relaciones con manifestaciones simbólicas discursivas o con manifestaciones de por sí previamente interdiscursivas, como por ejemplo: símbolos colectivizados, imaginarios, estereotipos o determinado tipo de discursos. Pero cuando las relaciones reelaboran otro tipo de prácticas y artefactos textuales particulares, concretos y preexistentes (artísticos, de otros medios comunicativos, etc.) se suelen denominar esas relaciones como 'intertextuales'; mientras que si se trata de relaciones con símbolos que se adscriben a órdenes puede hablarse de interrelación de símbolos o de códigos.

Hay quienes para referirse a todo tipo de relación del texto, en sentido restringido, con el texto cultural, en sentido amplio, utilizan el término "intertextualidad"[35]; pero, dado que es preciso reunir en un mismo marco toda esta escala de posibles interrelaciones, se ha preferido adoptar aquí otro término que no lleve a equívocos y que aluda al componente común de todas esas prácticas: el simbólico. Así, el término de 'relaciones intersimbólicas' se propone como solución, entendido como interrelación entre prácticas o resultados de prácticas simbólicas. El nivel de configuración textual simbólico que llamo nivel estético-simbólico del texto (incluyendo los aspectos material y lin-

[35] Este es el caso tanto de Kristeva o de Lotman, entre otros.

güístico) es inseparable de este modo del nivel discursivo-ideológico (suprasubjetivo) y consiste fundamentalmente en moldear los símbolos para generar nuevas realidades simbólicas.

Pero existen dos ópticas posibles de aproximación a estas interrelaciones que fraguan los textos. La primera acerca, como si de una lente de aumento se tratase, el detalle performativo y situacional que es resultado de una práctica intersimbólica, incluidas también las prácticas de este tipo que aparecen tematizadas o escenificadas, aquellas fórmulas intersimbólicas preexistentes que se reproducen en el texto o los casos en los que es el lector el que pone en juego otros códigos o discursos que no están explicitados en el texto y los relaciona con los símbolos textuales, adscribiendo un sentido también intersimbólico. A este enfoque es al que denomino microperspectiva de análisis.

La segunda posibilidad se refiere a la comprensión del texto literario en su conjunto o de partes del mismo como entramado transsimbólico, es decir, como red de movimientos intersimbólicos que lo atraviesan y, desde este punto de vista, se trata de una macroperspectiva de análisis. En este sentido pueden encontrarse también textos en los que se escenifica una perspectiva de tipo "macro" sobre las construcciones culturales; por ejemplo, en representaciones de la heterogeneidad de prácticas intersimbólicas en un colectivo, en un individuo, en una configuración histórico-transversal o a propósito de redes de interrelación planetarias. Esta última posibilidad, por tanto, se centra, no en la interacción situacional de un detalle de entrelazamiento en un momento específico, sino en la representación de múltiples interconexiones a mayor escala o del aspecto suprasituacional colectivo de determinadas interacciones.

2.4. La cultura en la literatura y la función cultural de la literatura

La construcción de significado mediante el texto literario no es totalmente equivalente a otras construcciones interpretativas de la realidad fáctica, porque su relación con

esta es más de tipo metonímico o de refracción, siguiendo a Bajtín, y se constituye como un "sistema de modelización secundario", en la terminología de Lotman (1970: 20). El texto literario experimenta con la capacidad de construcción interpretativa y organización de realidades que es propia de otras simbolizaciones y discursos dentro del mundo social, pues no se limita a las típicas regulaciones del discurso y del orden literarios. O, dicho de otra forma, entre esas regulaciones del discurso literario se encuentra la cualidad interdiscursiva. Así, el texto literario moldea la materialidad simbólica, más allá incluso de los fenómenos y discursos, integrando de esta forma todo tipo de prácticas culturales, lo cual le otorga un puesto de honor como medio para la metarreflexión sobre las prácticas culturales y en especial sobre las literarias mismas. La literatura tiene, desde esta perspectiva, una doble dimensión como producto cultural y como escenificadora de la cultura. Esta última característica de los textos literarios invierte la posición que ocupa la literatura como parte de la cultura, pues hace referencia a la cultura dentro de la literatura.

Ambas características del texto literario (la escenificación de prácticas y la distancia que establece respecto a ellas), unidas al hecho de que de por sí el texto literario establece un paralelismo con el texto cultural (en sentido amplio) por consistir ambos en prácticas simbólicas, tienen como consecuencia el hecho de que la literatura se convierte en un vehículo privilegiado de transmisión, reflexión y comprensión parabólica de la cultura o, como señala Elena Esposito a raíz de los planteamientos de Luhmann sobre el arte, la función de este es "ofrecer al mundo una posibilidad de observarse a sí mismo"[36] (Baraldi, Corsi, Esposito, 1997: 108). El arte tiene, por tanto, para Luhmann un carácter paradójico, ya que uno no se puede observar a sí mismo observando, y, sin embargo, el arte permite la observación de lo inobservable.

Pero el texto literario no se agota en la representación de prácticas culturales de diverso tipo, sino que puede contribuir a la constitución e institucionalización de prácticas

[36] "[D]ie Welt eine Möglichkeit anzubieten, sich selbst zu beobachten" (Baraldi, Corsi, Esposito, 1997: 108).

y discursos culturales en el mundo social, más allá del texto particular. Así, por ejemplo, es característica la misión que realiza la literatura históricamente en el establecimiento o construcción de identidades y entidades colectivas (como las naciones), en la formación de imaginarios mitológicos y en la monumentalización de ciertos símbolos. Y, aún es más, ciertas construcciones creadas textualmente como casos particulares (siempre con una dimensión colectiva) pueden llegar a convertirse a su vez en monumentos, discursos o productos simbólicos colectivizados, como por ejemplo ocurre con Don Quijote.

Finalmente se debe insistir, por todo lo comentado en este capítulo, en la importancia de analizar la vinculación del nivel estético con el nivel discursivo en los textos literarios como modelo metodológico que permite comprender las producciones intersimbólicas específicas que construyen estéticamente contactos entre símbolos, los cuales no existirían como tales si no se adscribiesen a órdenes culturales, a menudo contrarios entre sí. Y no puede olvidarse que, además, son precisamente producciones intersimbólicas también las que permiten la superación de esos órdenes culturales o de la frontera que los separa. De ahí que las producciones intersimbólicas de tipo intercultural (en las que intervienen esquemas de órdenes culturales diferentes) resulten tan relevantes.

3. El contacto cultural: entre estatismo y dinamismo

Antes de entrar de lleno en cómo son esos contactos en los textos literarios, es necesaria la aclaración de estos fenómenos en un ámbito cultural general, así como los factores que intervienen en ellos, pues estos son determinantes para el procesamiento de los textos literarios como resultado y escenificación de prácticas intersimbólicas interculturales o transculturales. Una vez tratada la concepción dinámica de los fenómenos culturales que se toma como premisa para la explicación de los encuentros, se indagará ahora sobre el fenómeno de la interculturalidad con el objetivo de explicar en qué consisten las interrelaciones culturales

como tales. Pero, debido a la afluencia de acepciones y a la banalización del término, será necesaria una concreción teórica a partir de los discursos sobre interculturalidad y de otros conceptos referidos al contacto cultural que vienen estableciéndose desde hace siglos[37]. De esta forma, es posible adentrarse en los retos que se le plantean a una concepción renovada de la interculturalidad con un planteamiento más dinámico y fundamentado en el modelo de cultura interaccionista. Asimismo, la ilustración de estas cuestiones permitirá comprender el modo en que la teoría y los estudios literarios se han ocupado del tema.

3.1. Planteamientos teóricos sobre las relaciones entre culturas

Los contactos e interacciones están en el origen de todo ser, incluso antes de que exista, y son el impulso para la constitución de nuevos esquemas, prácticas y órdenes. Así, no es de extrañar que las migraciones, los viajes, las guerras y los encuentros se manifiesten constantemente ya en escritos muy antiguos o que las diferencias que emergen en ellos estén a menudo marcadas semánticamente de forma cultural; es decir, que las categorizaciones 'algo' como ajeno, se refieran a él ya entonces como algo 'culturalmente' extraño y no como un simple *alter*[38]. A pesar de ello, la reflexión conceptual y la teorización sobre los encuentros y diferencias culturales tienen una existencia relativamente corta. Si bien es cierto que el bárbaro y el ξένος (*xénos*) no eran desconocidos para los griegos y que la cuestión de la diferencia y de la conciencia individual

[37] Por ejemplo, sirva como anticipo que uno de los problemas que plantean los discursos más extendidos de la interculturalidad reside en que perpetúan un concepto tradicional de culturas como mónadas y se apoya en postulados que sirvieron a la creación de otros términos anteriores como los de influencia, aculturación o recepción.

[38] Tal y como señala Hans Christoph Buch en *Die Nähe und die Ferne: Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks* (1991: 19), para describir las relaciones dialécticas entre lo 'ajeno' y lo 'propio' o entre lo 'lejano' y lo 'cercano' es posible remontarse a las obras más antiguas conocidas, al *Génesis*, al *Poema de Gilgamesh* o a la *Odisea*, ya que los modelos que en ellas aparecen pueden seguir constatándose como referentes o inspiradores incluso hoy en día.

frente al resto, forman parte de los comienzos de la filosofía, el estudio sistemático de estas categorías referidas a la cultura no llegaría hasta varios siglos después y se instala en las discusiones científicas especialmente en el siglo XX.

A partir de entonces, este interés por el tema en el ámbito investigador puede deberse a varios factores: en primer lugar, de tipo histórico-contextual motivado por el aumento de los contactos con las migraciones desde el siglo XIX y por las consecuencias de los procesos de descolonización; en segundo lugar, por el gran papel que desempeña la experiencia de extrañeza desde los inicios de la Modernidad en las ciencias y las artes; y, por último, por el desarrollo interno de las teorías que a partir del siglo XIX se ocupan de las culturas desde una perspectiva científica (antropología, historia, filosofía, etc.), así como por las transformaciones de aquellas tendencias autocríticas que desde la Ilustración trataban las cuestiones del 'otro' o 'extraño'.

Sin embargo, es conveniente recordar que existen una serie de tradiciones anteriores que ya habían conceptualizado en cierta medida algunos fenómenos de relación cultural mediante modelos que han perdurado, aunque en algunos casos de forma velada. Así, por ejemplo, en la Antigüedad el reconocimiento de los modelos griegos por parte de los dominadores romanos implicaba una asimetría y dependencia respecto a esos ejemplos y así se desarrolla, tal como indica A. Assmann, el modelo de relación de la *imitatio* (1999: 65). También de esta época datan las primeras reflexiones teóricas sobre los procesos de traducción como tipos de movimiento consistentes en "traer el original al lector o el lector al original" (Fernández Marcos, 2007: 268-269). Posteriormente habrían de aparecer, como indica A. Assmann (1999: 65), el modelo de interpretación intercultural en el ámbito religioso (*figura*), para crear algo nuevo a partir de un texto común y mantener, sin embargo, la fidelidad a la palabra original judía[39]; y el modelo medieval que expresaba la transferencia simbólica

[39] Con esta estrategia los Padres de la Iglesia fijan un sentido nuevo para el *Antiguo Testamento* mediante el *Nuevo Testamento* y el nuevo credo, lo cual permite separarse o escindirse a partir del origen común.

hereditaria, en este caso de la autoridad del Imperio, con el concepto de *translatio imperii* (1999: 66).

En otro orden de cosas, la conciencia de la experiencia de lo extraño y extranjero como elemento relacional (y no solo como forma de exclusión), aunque quizá no se teorice aún, está también muy presente en conceptos y discursos de tipo categorizador que denominan formas de contactos o mezclas (a menudo de forma despectiva) –mudéjares (domesticados), mozárabes (arabizados) o *dhimmi*, moriscos, conversos, etc.–, los cuales además hacen referencia al carácter transformacional o a la situación 'entre' un estado pasado y otro presente que no llega a ser completamente el de lo 'propio'. No obstante, estos no son los únicos modelos del pasado que llevan implícita la noción del contacto transformador como se verá a continuación.

3.1.1. *La llegada de los 'otros'. Expresiones y modelizaciones del contacto cultural a partir de la colonización moderna*

El despliegue de construcciones discursivas de la Edad Moderna, a menudo continuador del imaginario precedente, y que expresa el contraste comparativo de lo propio frente a lo ajeno, ha sido ampliamente tratado por la crítica[40]. Efectivamente, mucho se ha investigado ya sobre las formas en que Occidente ha descrito, representado y sometido a 'sus otros', convertidos por él en bárbaros, salvajes, primitivos e incluso monstruos. Pero hay que señalar que, por un lado, el exotismo y la construcción proyectada

[40] Tratar de dar cuenta de toda esa labor de la crítica sería demasiado prolijo, pero sirvan como ejemplo además de las obras ya citadas de Hans Christoph Buch (1991) y de T. Todorov (1989), un libro anterior de este último autor, *La conquista de América: el problema del otro* (1982), en el que se ocupa de las formas que, con mayor o menor respeto, desarrolla el sujeto occidental para hablar sobre el 'otro' en la época de la Conquista; y desde otras perspectivas, también cercanas a los análisis discursivos sirvan de ejemplo obras como el ya clásico *Die "Wilden" und die "Zivilisierten": Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung* (1976) del historiador Urs Bitterli, o las más cercanas a estudios culturales y postcoloniales de tipo autocrítico como *Marvelous possessions: the wonder of the New World* (1991) del fundador del *New Historicism* Stephen Greenblatt, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation* (1992) de Mary Louise Pratt o *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race* (1995) de Robert Young.

de lo extranjero no son exclusivos de Occidente y que, por otro lado, con el discurso sobre el otro y con la relación de apropiación no se agotan las posibilidades de estudio; pues incluso en época colonial había numerosas expresiones lingüísticas que recogían la relación y el contacto, aunque estas sean de carácter cosmético e incluso discriminatorias racistas (como los términos de mestizo, criollo, mulato, zambo, etc.)[41]. Inscritos o cercanos a corrientes neoestructuralistas, los estudios culturales y postcoloniales inciden en la crítica o autocrítica de Occidente y desmontan el discurso ideológico que subyace en la mirada exotista e inventada occidental, incapaz de encontrar la autenticidad de esos 'otros', anulados por una voz que dice más sobre la perspectiva propia que sobre ellos. No obstante, y pese a la contribución crítica de estos estudios, el presupuesto del que parten no es tan novedoso, sino que se halla en una de las dos tendencias fundamentales de reflexión sobre los 'otros' que había aparecido ya en el siglo XVIII con la Ilustración, concretamente, en el relativismo[42]. Incluso en la Ilustración de tendencia universalista aparecen duras críticas sistemáticas al comportamiento colonial europeo y al tratamiento desigual respecto a los otros. Críticas que conducirían, por ejemplo, a la aparición de los movimientos abolicionistas[43]. Así pues, los inicios del pensamiento sobre las formas y limitaciones para retratar e interpretar la alteridad cultural se remontan, al menos, a la Ilustración y no

[41] Con otro tipo de connotaciones valorativas, las crónicas realizadas por mestizos o indígenas americanos permiten acercamientos a otras maneras de entender tales encuentros. Entre ellas son muy conocidas los *Comentarios Reales de los Incas* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega y *Nueva crónica y buen gobierno* (1613) de Felipe Guaman Poma de Ayala.

[42] Puede decirse que estos autores postcolonialistas prolongan la idea relativista que según Todorov (1989: 203) se desprende de las obras de Michel de Montaigne y que consiste en criticar la posesión de la verdad por parte de un sujeto sobre los otros pueblos. Pero, cuando privilegian la 'verdad' o la 'autenticidad' de aquellos que tradicionalmente han carecido de voz o han sido relegados a un segundo plano, como, precisamente, los conquistados, los colonizados o procedentes de excolonias, olvidan, en muchos casos, que tampoco necesariamente los pueblos tienen la verdad sobre sí mismos.

[43] Aunque en general ellos tampoco están exentos de etnocentrismo y de valoraciones comparativas, tal y como demuestra Buch a propósito de las consideraciones de Alexander von Humboldt sobre la inmoralidad de la idea misma de las colonias (Buch, 1991: 46).

es casualidad que coincidan precisamente con la época en que dan comienzo los estudios teóricos sobre la cultura. Esta tendencia dicotómica de los estudios de la alteridad, además de ser muy importante durante el Romanticismo, será muy fructífera hasta el siglo xx, centrándose especialmente en las representaciones y descripciones subjetivas del 'otro' en un contexto dado[44].

No obstante, este no es el único modelo decisivo que se desarrolla en la Ilustración. La diferenciación y sustancialización de las culturas que se desarrolló con el modelo holístico de Herder, junto a la consciencia de una mayor conexión mundial (debido a los desarrollos técnicos y comerciales)[45], supuso la consideración de las relaciones culturales desde un punto de vista distinto. Aunque Herder se oponía a la generalización de valores propios como universales, su modelo de naciones como bolas cerradas posee ciertos matices. Efectivamente cada una tiene su centro que le concede la esencia única, pero no están aisladas unas de otras porque existe una capacidad comunicativa que es universal, lo cual no significa que se constaten valores o normas universales porque en cada ámbito adquiere formas diferentes. Gracias a ella se pueden relacionar, ya sea mediante el rechazo a partir de los propios prejuicios y horizontes o mediante el provecho que obtienen unas de otras. Por tanto, aquí reside el origen del otro gran modelo que estudia las relaciones entre culturas y que consiste en una visión metafórica espacial de las culturas (en su dimensión colectiva y nacional) a nivel mundial, como conjuntos que se interrelacionan, es decir, un modelo holístico en el que se apoyarán posteriormente las concepciones estructuralistas y sistémicas para explicar los contactos. Estas comunicaciones entre "bolas" culturales preexistentes y sustancializadas se conciben en términos de influencia,

[44] A partir del cambio de siglo, ligada a la psicología y a la filosofía (hermenéutica), derivará en tipos de análisis que no se limitan a explicar la alteridad, sino que tendrán en cuenta la relación interpretativa, productiva, etc., que se establece entre identidad y alteridad.

[45] El propio Herder alude a esta coyuntura y expresa la creciente europeización mundial y el afrancesamiento de Europa a los que opone su defensa de la diversidad, las diferencias y los caracteres nacionales en su obra *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* ([1774] 1978, vol. 3: 101-104).

traducción, enriquecimiento, aprovechamiento; es decir, en la mayoría de los casos prima la valoración del beneficio o resultado para una nación concreta. Un ejercicio éste, en el fondo, comparativo y asimétrico, que continuará en el Romanticismo mediante los estudios, por ejemplo, de literaturas nacionales que dan origen a la Literatura Comparada.

Por otro lado, a raíz del planteamiento de Herder se desarrolla otro modelo, también holístico, pero centrado en la posibilidad de una mirada que trascienda las fronteras y los prejuicios, que sea capaz de valorar las diferentes formas y tradiciones en que se manifiesta el espíritu virtual de la humanidad. Se podría entender como una visión transversal que va más allá y que establece comparativamente relaciones, pero respetando la singularidad de cada 'otro'. Esta fórmula de acercamiento a los fenómenos encajará perfectamente con el enfoque positivista y comparativo de muchas disciplinas en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente de la antropología.

El impulso para la reflexión científica sobre las relaciones mismas, se debe en gran medida a ella. Expresándolo de forma muy sintetizada, la antropología se ocupa desde sus orígenes de la descripción de 'otras' culturas (etnografía) y de la búsqueda de semejanzas y diferencias para encontrar regularidades (etnología)[46]. Este objeto de estudio, en el marco evolucionista-colonial en el que surge, implicaba una jerarquización de las culturas según su desarrollo que se calibraba con estrategias comparativas desde la posición etnocentrista de aquellas civilizaciones consideradas superiores en cuanto a su progreso. Por ello, la terminología para estudiar sus relaciones y transformaciones se cifraba (en paralelo a las ciencias naturales) con fórmulas como adición, imitación, selección, absorción, destrucción, difusión, asimilación y adaptación. Por ejemplo, a principios del siglo XX, los difusionistas[47], con su vi-

[46] Ángel Aguirre distingue entre etnografía, etnología y antropología, reservando para esta última la creación de "categorías omnicomprensivas y hermenéuticas, capaces de entender la realidad del hombre y responder a sus problemas" (1997: 226).

[47] Los representantes de la "Kulturkreislehre" como Friedrich Ratzel o Leo Frobenius, entendían las semejanzas como expresión de las transmisiones de

sión histórico evolucionista, creían en una cultura original y las diferencias posteriores habrían surgido, tal y como sugiere su vocabulario derivado de lo orgánico y alquímico, debido a difusión, préstamo, mezcla, traslado o penetración (Kogge, 2002: 308)[48]. En definitiva, el modelo conceptual de las relaciones, imperante en estos años, es el de exportación de unos elementos de una cultura claramente delimitada a otra.

3.1.2. *De la aculturación a la transculturación y el mestizaje*

De los términos que aparecen en este contexto del estudio científico del contacto cultural, uno de los más controvertidos y productivos hasta hoy, también en los estudios literarios, es el de aculturación (*acculturation*) que emerge hacia el año 1880 en el seno de la antropología norteamericana de corte evolucionista[49] y con un marcado carácter colonialista y etnocentrista, pues expresa en su origen el proceso de adopción o asimilación de elementos de otra cultura por parte de un grupo y su consiguiente modificación, pero en referencia exclusivamente a una dirección, según el discurso de progreso típico de la época positivista: la de los 'primitivos' o 'salvajes' (tanto del presente como del pasado) hacia un estadio más 'elevado'.

Este neologismo merece ser destacado porque comporta una de las primeras creaciones terminológicas (si no la primera) para expresar el contacto a partir de la raíz misma de 'cultura', lo cual indica ya el intento de construcción de un instrumentario y un discurso científico es-

ideas y artefactos que se habían producido con la expansión geográfica de círculos culturales centrales en cada época, como el que según ellos se extendió desde Egipto.

[48] A diferencia de ellos la antropología relativista y particularista iniciada por F. Boas, aunque comparte la idea de difusión, sin embargo, dado que subraya la singularidad de cada cultura, rechaza que aquella se dé en una dirección histórica (Kogge, 2002: 307) y defiende que las semejanzas se deben más a contactos concretos circunstanciales o fortuitos. Cada cultura es entendida como una totalidad que integra todos sus elementos. Incluso el universalismo mantiene esta noción de cultura.

[49] Los primeros autores de los que se tiene constancia que lo usaran en la época son los antropólogos John Wesley Powell y William John McGee.

pecializado y específico para este campo de investigación. El prefijo 'ac-' que es una variante del latino 'ad-', indica dirección (a, hacia), tendencia o adición (*Random House Webster's Unabridged Dictionary* 2006), con lo cual integra etimológicamente el sentido de movimiento, si bien unidireccional, teleológico, asimétrico y no recíproco, pues son los 'no civilizados' frente al 'hombre blanco' los que toman 'sobre' o 'hacia' sí elementos de esos otros, con un sentido de suplementación en el que lo importante es el resultado final.

A comienzos del siglo xx, debido a los movimientos anticoloniales y a las transformaciones teóricas de la modernidad (asociadas al estudio de la alteridad) se produce una revisión conceptual en el seno de la antropología. Tanto la escuela de F. Boas como B. Malinowski[50] realizaron una importante labor antietnocentrista que conlleva la autocrítica del etnógrafo, así como un esfuerzo por crear y precisar el instrumentario teórico de la disciplina[51]. En dicho esfuerzo se enmarcan los intentos de clarificar el concepto de 'aculturación', anulando la carga semántica negativa y colonialista para convertirlo en una noción operativa general. Así, el significado del término trató de establecerse en 1936 haciendo referencia al fenómeno de modificación cultural, de todo tipo y que afecta a cualquier grupo, cuando tienen contacto dos grupos culturales diferentes[52].

[50] En especial, la introducción por Malinowski del método de la "observación participante" en el trabajo de campo, tendrá consecuencias en décadas posteriores tanto para el "writing culture debate" en el seno de la etnografía como para la reflexión sobre algunas formas de relación intercultural intersubjetiva, especialmente, sobre la que se establece entre el observador (emic) y los observados (etic). Lo cual repercutirá en el análisis de las perspectivas de los participantes en toda relación intercultural intersubjetiva.

[51] No obstante, no se puede obviar que, mientras tanto, el discurso imperante socialmente era de marcado carácter colonial y racista, incluso en el ámbito científico, y que en el extremo opuesto resurge con gran fuerza el mito exotista del "buen salvaje" y de la autenticidad del 'primitivo' frente a los considerados como 'verdaderos' salvajes (los civilizados) en el campo de las artes y el pensamiento, que es, en definitiva, pese a la valoración positiva y al reconocimiento de los 'otros', una forma de ordenarlos a partir de un criterio propio de clasificación occidental, tal y como demostrarán después las teorías postcoloniales.

[52] La American Anthropological Association encargó la revisión a una comisión formada por Melville Jean Herskovits, Ralph Linton y Robert Redfield entre otros y la definición que formularon aparece publicada en su "Memorandum for the study of acculturation", en *American Anthropologist*, vol. 38, 1936, pp. 149-152.

Pese a las posteriores revisiones, el término sigue siendo ambiguo y cuestionable porque originariamente no se tiene en cuenta que la adopción es, muchas veces, impuesta y no voluntaria; solo considera la modificación en el sentido de adición, sustitución, reproducción o copia de tendencia hacia la otra cultura, pero no en el de productividad e innovación relacional; no contempla otras posibilidades en la interacción recíproca que no sea la transformación de cada uno de los lados del binomio, manteniendo de forma clara e inamovible la dicotomía; en muchos casos actuales se utiliza también para denominar el proceso por el que un individuo o grupo subordinado es absorbido por otro (Seymour-Smith, 1992: 18)[53]. Aún con toda la ambigüedad que implica, desde mediados del siglo xx 'aculturación' es uno de los pocos términos que se utilizan en el ámbito de la Literatura Comparada para expresar relaciones culturales en la literatura. Su éxito entonces y aún hoy podría deberse quizá a que el binarismo latente en el concepto, así como el privilegio concedido a uno de los dos polos, encaja con el paradigma clásico de la Literatura Comparada de fuentes e influencias.

Así, continúa abierta la polémica y la búsqueda de otros términos más apropiados como ya hiciera el antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) con su "transculturación", la cual, si bien no ha recibido mucha atención por parte de la crítica internacional hasta hace pocos años[54]. F.

[53] A pesar de ello, hay que mencionar que en los últimos años aparece con frecuencia su uso con una acepción positiva alejada del significado original, como sinónimo de influencia o intercambio cultural libre en el que se generan negociaciones e hibridaciones culturales nuevas, como explica Tanya MacNeil (2003).

[54] Esta recuperación se debe, en gran medida, al auge actual del prefijo 'trans-', al que se ha llegado por otros caminos teóricos. Es entonces cuando surgen voces que reclaman la existencia precedente del concepto, así como una mayor consideración para su creador. El término 'aculturación' gozó de una recepción más extensa porque el ámbito anglosajón del que surge tenía mayor influencia internacional y porque la historia de divulgación de la "transculturación" no fue muy afortunada a pesar de los cotizados contactos internacionales de Ortiz, pues el mismo Malinowski, que prologó su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940] (2002) realizando una clara defensa de la transculturación frente al concepto de aculturación al que acusa de etnocentrista, sin embargo no parece que utilizara el término. Hasta tal punto fue poco reconocido internacionalmente durante décadas que cuando comenzó a difundirse el vocablo 'transcultural' en el ámbito literario, fuera de América Latina, no se adoptó el significado original de Ortiz, sino que se hizo derivar de la terminología psicoanalítica (campo en

Ortiz inventa el concepto "transculturación" hacia 1940 en una constructiva oposición al de 'aculturación' de raigambre anglosajona, desde una coyuntura propia de ciertos intelectuales latinoamericanos del momento. Esta postura está inmersa en los desarrollos teóricos de los centros académicos occidentales y, a la vez, se distancia de ellos creando conscientemente un discurso propio de construcción identitaria y estética que trata de expresar una singularidad nacional o continental sustentada en la diversidad cultural. De este modo, el desarrollo de conceptos como los de 'mestizaje', 'antropofagia', 'criollismo', 'hibridismo' o 'fricción interétnica'[55] y el debate sobre la americanidad o los movimientos de contestación anticolonial de tipo indigenista, nativista o de la negritud se ven ampliados con fórmulas que expresan el contacto productivo y que han surgido, a su vez, del entrelazamiento de teorías procedentes de varios contextos. Y, antes del auge de los estudios postcoloniales, en la primera mitad del siglo xx ya habían introducido conceptos que, para referirse a fenómenos de contacto o de definición identitaria, no se limitan a la oposición frente al 'otro' dominante, sino que también expresan el potencial dinámico y transformador, la subversión humorística de lo nuevo, la creatividad de la mezcla o la dimensión procesual. De esta forma, estas concepciones, aunque emparentadas con los movimientos de reivindicación nacional e indigenistas, no se quedan en un contraataque anticolonial que recupera y revaloriza formas culturales denostadas por los colonizadores, sino que proponen un discurso de identificación nacional con el hibridismo y el mestizaje. Esto significa, que, por un lado, vertebran la

---

el que había aparecido asociado a otros términos como transposición). Y fundamentalmente se extendió, al igual que 'intercultural', a partir de la influencia de países de habla inglesa, como sinónimo de *cross-cultural*, pero con el sentido de 'comparación' de varias culturas que realiza un investigador. Así sigue utilizándose 'transcultural', por ejemplo, en antropología. Por último se ha extendido también otra tradición vinculada a la acepción de *cross-cultural* que se refiere a valores que se propagan o aparecen en varias culturas (como invariantes a través de ellas). Pero este sentido encierra el peligro de que estos se entiendan como valores 'por encima de las culturas', alejándose aún más de la impronta que le diera Ortiz.

[55] Respecto a los significados y productividad de estos conceptos en América Latina véanse los trabajos de Dewulf (2002a), Borsò (1994) y Jimeno (2005).

singularidad e individualidad de su identidad sobre la base del concepto de hibridismo frente a los 'otros' –frente a Europa– y frente a la imagen identitaria de una 'América' impuesta e inventada por estos y, a la vez, los incluyen (a esos 'otros') como parte de la propia identidad (de sí mismos) al proclamarse identitariamente como herederos de la mezcla de lo europeo con lo indígena, lo africano, lo asiático, etc[56]. Así pues, van más allá de la dicotomía colonizador-colonizado mucho antes de que los teóricos postcoloniales distinguieran entre un discurso anticolonial autonomista y un discurso postcolonial reconocedor del contacto productivo.

En este contexto resulta comprensible que Ortiz viera el término aculturación como claramente insuficiente para explicar los procesos dinámicos en toda su complejidad dado que, según él, además de unidireccional y mecanicista no atendía a las cuestiones de ejercicio del poder ni de innovación (Devis, 2000: 149). Y, por ello, explica 'transculturación' como sigue:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura

[56] Tal y como señala Vittoria Borsò, este discurso identitario que abandera la mezcla como rasgo de 'americanidad' se creó en el siglo XX como resultado de la llegada de los discursos de identidad nacionales en los siglos XVIII y XIX procedentes de Europa y Norteamérica; pues, según su interesante tesis, no habría tenido sentido el encumbrar este concepto del 'mestizaje' como identidad propia frente a Europa en épocas anteriores, ya que la mezcla era entendida por ilustrados como Gaspar Melchor de Jovellanos como condición normal de las culturas y la historia española (Borsò, 1994: 25). Si bien, ha de subrayarse que mientras se gestaban este tipo de discursos a uno y otro lado del Atlántico la jerarquización y discriminación racial y social continuaron estando muy extendidas. Actualmente ciertos sectores de la academia latinoamericana realizan revisiones críticas sobre los presupuestos asumidos para los discursos identitarios y exploran otras formas de interrelación o tensión recíproca, desmitificando el cliché de una Europa única, de ese 'otro' polo homogéneo frente al que construirse identitariamente. Y, pese al éxito que mantiene el concepto de 'hibridismo', defendido por autores como Néstor García Canclini (1989), también este está siendo cuestionado por ser una categoría que para algunos, como Leslie Bary (1997), resulta ser la postura de una élite y es en definitiva un concepto homogeneizante y encubridor de asimetrías.

precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación (Ortiz [1940] 2002: 260).

Pero la definición de transculturación puede resultar también problemática por varias razones, entre ellas que mantiene la estructura binaria de movimiento unidireccional (aunque la supera a la vez) o que los investigadores a menudo lo aplican solamente a procesos que se dan en grupos culturalmente subordinados[57]. A pesar de ello, resulta más cercana al modelo que se propone en el presente trabajo y aporta una serie de ventajas y aspectos de interés. Pues gracias a ella se abandona el principio de adaptación a otra cultura como forma de imitación del 'otro' para 'civilizarse', porque en ese proceso "transitivo" se destaca la creación de algo nuevo e independiente respecto a esas culturas previas en contacto. La actividad productiva no es una simple acomodación sino que tiene un carácter creativo que concede otro estatus de mayor reconocimiento a la cultura considerada, desde la visión antropológica evolucionista en que surgió la aculturación, como inferior. Se concentra más en el proceso dialéctico y dinámico al tratar de describir las fases de la transición y transformación y es entonces cuando puede apreciarse la superación de la dicotomía, ya que más que el hecho de pasar de una cultura 'A' a otra 'B', se produce un tercer elemento nuevo gracias al movimiento de transición (y no simplemente de dirección). Además, si se profundiza en su significado a partir de la etimología es posible ampliar la noción de Ortiz, ya que el prefijo 'trans-' denota en su origen indoeuropeo **ter* 'atravesar al otro lado pasando un obstáculo, un monte, etc.', y así este sentido de traspaso de la frontera o diferencia cultural puede considerarse también presente en la transculturación, por cuanto esta consiste en una modificación o tránsito desde un punto de partida a otro, que no existía, mediante el traspaso o el hecho de ir más allá de la frontera entre la 'propia' cultura y 'otra' cultura. Es más, ese movimiento transicional recoge no solo el

[57] Pueden verse ejemplos de este uso típico del concepto en las contribuciones de Pratt (1991) o de Browne Sartori y Silva Echeto (2004).

valor metafórico espacial de dos entidades culturales en contacto, sino también la dimensión temporal del proceso que va de la "cultura precedente", en el sentido de Ortiz, a la "neoculturación".

Así pues, pese a no abarcar todos los tipos de contacto cultural ni todas las dimensiones del fenómeno, resulta muy provechoso como concepto, eso sí, ampliando su campo de acción a un marco que puede ser no colonial y a otros contextos; pero sin olvidar la asimetría de las relaciones por ello[58]. Sin embargo, la cuestión más problemática en lo que respecta a los conceptos de transculturación y aculturación, es que se engloban en una tendencia de estudio de los contactos culturales que he denominado planteamientos holísticos sustancialistas.

3.1.3. *Tendencias del siglo XX: de las construcciones subjetivas y colectivas de la alteridad al discurso sobre la interculturalidad*

Desde el cambio de siglo se desarrollan otras teorías que pueden entenderse como configuradoras de una tendencia más centrada en el concepto de alteridad en sí, es decir, aquellas que como punto de partida toman la categoría relacional de Otro/Sí Mismo o de ajeno/propio y que, aunque no siempre enfatizan el contacto o dicho aspecto relacional, sino que a menudo giran fundamentalmente en torno a la categoría de 'lo extraño', aportan también aspectos fundamentales para la comprensión de lo que sucede en los encuentros culturales. Sería demasiado extensa una enumeración de todas las investigaciones teóricas que se han centrado en esta cuestión de lo extraño y que se han fraguado en muy diversos campos[59], pero, tal

[58] Precisamente este aspecto de conceder importancia a los elementos de poder y asimetría en los contactos es una de las aportaciones más significativas de las teorizaciones anticoloniales y postcoloniales.

[59] Sirvan como ejemplo los siguientes: el psicoanálisis (Sigmund Freud o Jacques Lacan), la sociología (Georg Simmel, Zygmunt Bauman, Marc Augé), la filosofía (Emmanuel Lévinas), la teoría literaria (Tzvetan Todorov, Julia Kristeva) y, por supuesto, la hermenéutica y la Estética de la Recepción (a partir de Hans Robert Jauß) o los Estudios Culturales y Postcoloniales, etc.

y como propone Gabriele Schwab (1986: 103), sí es posible diferenciar dos modelos. En primer lugar, aparece el modelo dual que proviene de la hermenéutica clásica y del estudio del diálogo, con la consiguiente consideración del otro como un objeto o persona (tú) con el que otra instancia (yo) se comunica; y, en segundo lugar, desde posiciones psicoanalíticas y postestructuralistas (o neoestructuralistas), el enfoque se centra en el Otro internalizado, incorporado o interiorizado, que incluye tanto formas de extrañamiento en el interior del sujeto, como las normas o esquemas culturales 'otros' interiorizados e incorporados que actúan como un Otro en el interior del sujeto, en el sentido lacaniano, por ejemplo. Todos ellos han tenido un enorme impacto en los estudios de Literatura Comparada, para ciertos aspectos de la Semiótica, la Tematología, la Estética de la Recepción y, por supuesto, para la hermenéutica literaria.

Normalmente, la hermenéutica de lo ajeno o la comprensión de lo extraño que viene tratando la cuestión del otro o ajeno en la literatura, se ocupa o bien de cómo se le retrata en el texto o de cómo comprende el intérprete-lector un texto ajeno; así, esta orientación teórica puede resultar muy operativa para el análisis de una parte del fenómeno de relación intercultural siempre que se tenga presente el aspecto relacional de la interpretación entre el Sí mismo y el Otro o entre los dos participantes si es recíproca y explícita. Pero será necesario trascender el estudio que se restringe a una hermenéutica del Otro para pasar a interpretar cómo funciona ese aspecto de la interpretación dentro de la interacción, es decir, interpretar el encuentro.

Algo similar puede ocurrir con los estudios que realiza la Imagología. Esta analiza las imágenes y proyecciones del otro construidas a partir de lo propio (clichés, estereotipos, *images*, ficciones del otro), considerando que siempre son imágenes que dicen, en realidad, más de lo propio y que consisten en construcciones imaginarias de un otro no auténtico[60]. En clara sintonía están ciertos Estudios Post-

[60] Véanse los trabajos de los representantes más destacados de la Imagología, Hugo Dyserinck (1966 y 1971), Thomas Bleicher (1980) y Manfred S. Fischer

coloniales que siguen la línea iniciada por Edward Said, quien también explica las ficciones que crean unos sobre otros; aunque desde una perspectiva de análisis del discurso foucaultiana, como muestra su ya clásica descripción de la construcción imaginaria de Oriente desde Occidente (1978). Tanto la construcción de imágenes como de discursos, son proyecciones desde lo propio, una forma de elaboración de sentido, que, si se entiende como parte de la interacción con otro y no solo como creación desde lo propio, puede ser de gran ayuda para comprender el fenómeno de las prácticas intersimbólicas interculturales. Pero ambas posturas parten de la oposición dicotómica entre una cultura propia y otra ajena claramente predefinidas con sus fronteras y normas, tal y como ocurría en los modelos sistémicos; lo cual trae consigo una serie de dificultades porque implica un determinismo sobre las posibilidades de interacción, ya que la relación intercultural queda a su vez predefinida por las leyes de la 'cultura propia' que, desde estas perspectivas, siempre interpretará o proyectará aquello con lo que se encuentre a partir de modelos previos de una manera definida, no quedando apenas espacio para la innovación o lo imprevisible. Es por ello por lo que el paso siguiente de observación teórica ha consistido en pasar del estudio de la escenificación y comprensión del otro, que focaliza habitualmente en el lado propio como centro, al interés por lo que ocurre entre ambos, por la intersección y la diferencia cultural, lo cual no implica necesariamente superar una posición estática sobre los fenómenos culturales. Se trata de la conceptualización teórica sobre el 'entre' cultural que ha venido fraguándose en el siglo xx y que ha dado en llamarse interculturalidad.

El discurso de la interculturalidad, cuando surge, sigue estando dentro del paradigma de las influencias de una cultura homogénea A en otra B y más tarde del de la recepción clásica que mantenía dicho esquema, trasladando el foco al factor receptivo, a la manera de recepción de un artefacto o sujeto proveniente de una cultura homogénea

(1981). Pero también en trabajos más actuales que siguen esta tendencia se observa cómo se mantienen las mismas premisas, como por ejemplo en los de Jean-Marc Moura (1992) o Manuel Sánchez Romero (2005).

A por un sujeto procedente de otra cultura homogénea B, diferenciada de forma preestablecida de A; pero con este armazón conceptual como base, de un mapa de culturas sustancializadas holísticas como espacios separados, tras la II Guerra Mundial comenzó a manifestarse en Estados Unidos un claro interés en explicar qué sucede en el nivel concreto de la comunicación y de la interacción. De esta forma, pese a tener un fundamento estático, las preguntas que se plantean los estudiosos de este campo desde el primer momento delimitan un objeto de estudio que es de tipo activo y procesual, dado que su objetivo inicial, que era exclusivamente de tipo práctico, consistía en posibilitar una comunicación efectiva entre personas de diferentes culturas. Se atribuye al antropólogo Edward Twitchell Hall el haber introducido el neologismo *intercultural* y haber iniciado así la disciplina de la comunicación intercultural[61].

El campo interdisciplinar de la comunicación intercultural estuvo asociado prácticamente desde sus orígenes a la didáctica, ya se tratase de la adquisición de estrategias por parte del cuerpo diplomático o de la búsqueda de soluciones para los problemas derivados de la sociedad multicultural. Por ello no es de extrañar que este ámbito de la didáctica y el de la psicología fueran los otros dos grandes focos de desarrollo, creando incluso especializa-

[61] En el contexto de la postguerra y la guerra fría, la administración estadounidense, preocupada por las dificultades de comunicación del cuerpo diplomático, de los trabajadores técnicos implicados en diversos planes del gobierno en el extranjero (como el Plan Marshall), así como de los actores de la expansión económica a nivel internacional, en contraste con los servicios soviéticos, creó un proyecto entre 1946 y 1955 en el seno del Foreign Service Institute (FSI) encargado de subsanar esos problemas comunicativos, lingüísticos y culturales desde un punto de vista pragmático (Rogers, Hart y Miike, 2002: 8). Al grupo de investigadores procedentes de diversas disciplinas como la psicología, la antropología, la lingüística, la sociología, etc., que convergieron en ese proyecto de unir cultura, comportamiento humano y comunicación, a principios de los años cincuenta se unió E. T. Hall, quien sistematizó los trabajos realizados en su obra *The Silent Language* (1959). En la introducción mencionaba el término *intercultural communication* para referirse a las interacciones interculturales, aunque en su obra no se encuentra una definición de tal neologismo. En los años sesenta, no solo se expandió rápidamente la aplicación práctica desarrollada mediante 'entrenamientos interculturales' en el FSI, sino que la recepción de la obra de E. T. Hall fuera y dentro de Estados Unidos tuvo un gran impacto. En el marco de los movimientos por los derechos humanos de los años sesenta se vincularon también estos estudios a la situación de interacción de las diversas culturas en el interior del propio país.

ciones dentro de sus propias disciplinas. En la década de los sesenta y a principios de los setenta se llevó a cabo la institucionalización académica de la disciplina de comunicación intercultural[62] en Estados Unidos y pronto también en otros países como Japón (Kitao, 1985) o Alemania[63].

E. T. Hall desarrolla su modelo a partir de un concepto de cultura que sigue la línea de la antropología norteamericana de Tylor unido a presupuestos del psicoanálisis de Sigmund Freud, pero transformados o aplicados a una dimensión social colectiva. Esto significa que entiende cada cultura como manifestación independiente y única a partir de la biología (enlazando con el contexto evolucionista pero relativista). Con lo cual, no admite que las características de cada cultura o sistema cultural sean universales, sino que se manifiestan de forma particular en la comunicación verbal y no verbal[64]. Sus estudios se centran en la comunicación interpersonal y en las concepciones culturales inconscientes propias de cada cultura sobre el tiempo y el espacio[65]. Desde estas premisas Hall desarrolla una serie de categorías que diferencia a unas culturas de otras en los procesos comunicativos[66]; es decir, esencializa las di-

[62] Para más información sobre los inicios e institucionalización de la disciplina véanse: Gebhardt (2005: 275-286); Gudykunst (1983); Hart (1996); Kalscheuer (2005: 221-226); Kitao (1985); Lüsebrink (2005); Rogers, Hart y Miike (2002) y Sorrels (1998).

[63] Sin embargo, como señala William B. Hart (1996) hasta prácticamente los años ochenta no se produce un desarrollo teórico de la disciplina y la primera monografía teórica que cita es la obra editada por William B. Gudykunst en 1983 *Intercultural Communication Theory*. En efecto, los parámetros de tipo práctico y empírico, y no los teóricos, han marcado esta rama desde sus inicios y fueron el fundamento en las primeras décadas. Así, por ejemplo, las categorías introducidas por E. T. Hall en la obra mencionada y en otras como *The Hidden Dimension* (1966) o *Beyond Culture* (1970) siguen siendo utilizadas hoy en día.

[64] No ha de pensarse que la conceptualización de Hall sea sistémica o funcionalista a la manera de la sociología, tal y como advierte Jürgen Gebhardt (2005: 298).

[65] Hall crea el concepto de proxémica para medir la distancia y percepción de los actuantes en la interacción y clasifica las culturas dicotómicamente según aspectos de concepción del tiempo; por ejemplo, distingue entre sociedades policrónicas y monocrónicas.

[66] En este sentido, se ven reflejadas las relaciones con otros grupos e investigaciones lingüísticas como las tesis de Sapir-Whorf de la antropología cognitiva sobre el relativismo lingüístico y la influencia del lenguaje sobre el pensamiento o los estudios pragmáticos sobre comunicación interpersonal de la Escuela de Palo Alto con la que estuvo en contacto.

ferencias culturales[67], pero como bien indican Britta Kalscheuer y Lars Allolio-Näcke en sus críticas a estos discursos, en realidad, los criterios para establecer esas categorías y fronteras son creados y ontologizados por el investigador y no constituidos por los actuantes: "By referring to ontological boundaries the interculturalists create the conditions, which apparently require 'intercultural education'" (Kalscheuer y Allolio-Näcke, 2002: 6).

De lo que se infiere que estos investigadores, siguiendo la línea de Hall, lo que desarrollan es un amplio estudio comparativo en un macronivel que luego se aplica a un micronivel, por lo cual resulta fácilmente comprensible el hecho de que en inglés se utilicen a menudo indistintamente los términos *intercultural*, *crosscultural* y *transcultural* para referirse en realidad a estudios que comparan y contrastan 'unidades' o 'entidades' colectivas culturales[68].

Aunque los estudios de comunicación intercultural[69], pedagogía intercultural[70] y psicología intercultural fueron

[67] Esta fórmula la continúan elaborando desde otros presupuestos autores como Geert Hofstede (1980 y [1994] 2005) o, desde la psicología, Alexander Thomas (2000).

[68] En la colección bibliográfica de carácter internacional que ha desarrollado Eugène F. Loos (1991) sobre comunicación intercultural hasta los años noventa un alto porcentaje de los trabajos son comparativos o contrastivos y poco tienen que ver con la interrelación como fenómeno desde otro punto de vista.

[69] Existen ya varias sistematizaciones de las investigaciones e historia de la disciplina. Véanse por ejemplo: la obra de Knapp y Knapp-Potthoff (1990) es una de las primeras que responden a estas ideas en el ámbito alemán y vincula la hermenéutica de lo ajeno con la adquisición de estrategias actitudinales competentes de tipo lingüístico; la compilación realizada por Kotthoff (2002) recoge interesantes aportaciones teóricas que abundan en la interacción comunicativa como núcleo de análisis en el que emergen las culturas, es decir, superan la visión de las culturas nacionales y se centran en las prácticas de interacción –por tanto, inciden en la misma vertiente que se ha propuesto para este trabajo–; el romanista Lüsebrink tanto en la compilación de 2004 como en su manual teórico (2005) realiza propuestas a partir de la combinación de la tendencia norteamericana (ya descrita aquí), la orientación francesa de la 'Transferencia cultural' en la que también había trabajado y los estudios en el ámbito de la 'Filología Alemana Intercultural' y de la 'comunicación intercultural' en Alemania; el manual de Heringer está más orientado a la enseñanza de la práctica de la comunicación intercultural; en el ámbito francés la obra de Ladmiral y Lipiansky (1989) es un buen ejemplo de la continuación de las tesis de la psicología de Jean Piaget aplicadas a este campo; y en el ámbito hispano destaca la sistematización de la disciplina realizada por Rodrigo Alsina (1999).

[70] En 1980 aparece en la Freie Universität de Berlín el primer Institut für interkulturelle Erziehung und Bildung, según Kurt Rein (1994: 28), pero estaba

los primeros en desarrollarse en el contexto europeo, en las tres últimas décadas la preocupación por las consecuencias de la última forma de globalización económica y el incremento de los contactos culturales a nivel mundial han suscitado también nuevas preguntas en estas áreas. Así pues, en los tres ámbitos pioneros, así como en la filosofía intercultural[71], en la teología intercultural, y en algunas ramas de la antropología y la sociología cultural, puede observarse una preocupación por consolidar el diálogo pacífico y simétrico y la comprensión entre las culturas, las naciones y los seres humanos en general. Esto ha coadyuvado a la producción de un discurso en el que se ha asentado el término 'interculturalidad', como sustantivo con voluntad ética, que remite al entendimiento y la convivencia pacífica entre las culturas como fin común. Es decir, se ha canonizado una conceptualización normativa de la interculturalidad tal y como se refleja hoy en definiciones institucionales[72] y en el uso popular, extendido de forma vertiginosa en los últimos años.

Sin ahondar en los beneficios éticos de estas posturas, que son muchos, un discurso de este calibre excluye muchas formas en las que se manifiesta el contacto intercul-

---

aún solo orientado a resolver conflictos y tensiones entre alemanes y extranjeros. Posteriormente destacan como institucionalizadores de la disciplina Georg Auenheimer (1995) y Michele Borelli (1996), aunque ya en años anteriores existen ciertos trabajos e hitos que van marcando su estabilización como indica el congreso celebrado en Gießen en 1986 y editado por Lothar Bredella (1988). Y, aunque en este somero repaso se han dejado fuera muchas otras aportaciones del contexto europeo, quisiera destacar las contribuciones relevantes e influyentes de Martine Abdallah-Pretceille y Louis Porcher (1996) y Abdallah-Pretceille (2004) con sus tesis teóricas de enfoque pragmático y hermenéutico que conjugan con el plano educativo.

[71] Véanse las publicaciones de Fornet-Betancourt (1994, 1997, 2002), González R. Arnáiz (2002), Mall y Lohmar (1993), Mall (1995) y Wimmer (2004).

[72] El término aparece actualmente en varios diccionarios especializados como el *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie* (2001), desde 2003 en el DITL *Dictionaire International des Termes Littéraires*, en: http://www.ditl.info/arttest/art2331.php [Consulta: 24/9/2008] y la UNESCO desarrolla como sigue el concepto en el año 2007 en sus *Directrices de la UNESCO sobre la educación intercultural*: "La interculturalidad es un concepto dinámico y se refiere a las relaciones evolutivas entre grupos culturales. Ha sido definida como 'la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo'. La interculturalidad supone el multiculturalismo y es la resultante del intercambio y el diálogo 'intercultural' en los planos local, nacional, regional o internacional".

tural que producen dolor, violencia, conflicto, confusión, ausencia, aniquilación, racismo, impotencia, etc., y dichas posturas no analizan lo que ocurre en los distintos factores del encuentro, de unas culturas que siguen siendo monológicas u homogéneas en la mayoría de estos planteamientos. A lo que ha de añadirse que su hincapié en la comprensión del otro como objetivo implica una obligatoriedad en la manera de comportarse y una orientación ideológica en el concepto que no siempre coincide con la dimensión ideológico-discursiva ni con los conflictos internos que representan numerosas situaciones y obras de arte. De esta forma, sin pretender aquí la defensa de una investigación desideologizada por parte del intérprete o una perspectiva de análisis que desatienda la dimensión y el mensaje ideológico que se manifiesta en los fenómenos y en los textos, porque el hecho mismo de focalizar sobre el encuentro intercultural implica irremediablemente una visión parcial y, por tanto, también ideologizada; sin embargo, resulta más adecuada, para los propósitos expuestos y para el objeto de estudio artístico, una conceptualización de los fenómenos de la interculturalidad de tipo descriptivo y a partir de otro concepto de cultura. En consecuencia, la aplicación de estos presupuestos para una didáctica de la literatura en clave intercultural, naturalmente con implicaciones éticas, será necesariamente distinta a la que en muchas ocasiones viene desarrollándose como tal y que imprime un valor moral añadido a las obras que a veces reduce su complejidad o busca un potencial intercultural en ellas que fomente una competencia intercultural eficiente y empatía en forma de 'tolerancia indulgente' con el otro.

3.1.4. *El paradigma de la interculturalidad en los estudios literarios*

En el ámbito de la teoría literaria el discurso de la interculturalidad se introduce en la década de los ochenta y, aunque en un principio aparece vinculado al debate que se había producido en los otros ámbitos citados, gracias sobre todo a la influencia de la didáctica en este terreno pronto se

constata, sin embargo, la convergencia de orientaciones teóricas de diversa procedencia. Estas unidas a otras cuestiones contextuales, conducirán en los años noventa a lo que, al menos en el ámbito de la lengua alemana, se ha dado en denominar como el "nuevo paradigma de la interculturalidad"[73] y que reúne múltiples y variados planteamientos y proyectos que se han ido asentando en el mundo académico. La relevancia que ha adquirido este concepto y los debates que ha suscitado su potencial para la teoría literaria en el ámbito de habla alemana, destacan frente a otras academias europeas y americanas que también se han interesado a la vez por los contactos culturales, pero con otras conceptualizaciones[74]. Ello se debe quizá a la confluencia de esta tendencia con una tradición de la Ciencia de la Cultura desarrollada en el ámbito filosófico y literario que llevaba décadas ocupándose de la teorización de la cultura, así como con una renovación de la tradición hermenéutica que se había vinculado desde los años setenta cada vez más a la alteridad y a la antropología, a raíz del cambio de paradigma anterior (el del lector) iniciado por la Estética de la Recepción[75].

[73] Esta sugerencia de un nuevo paradigma, aunque sigue siendo discutida, se observa en varios autores previamente, por ejemplo en Walter Veit (1985), pero parece estabilizarse en la última década a raíz de congresos y publicaciones como, por ejemplo, la serie de conferencias impartidas en la Universidad de Tréveris en el curso 1996/1997 y recogidas por Alois Hahn y Norbert H. Platz con el título *Interkulturalität als neues Paradigma* (1999) o las aportaciones de Ortrud Gutjahr (2002) y Michael Hofmann (2006), que insisten también en que hay suficientes indicios como para hablar de un cambio de paradigma teórico en los estudios literarios.

[74] Por ejemplo, en el ámbito anglosajón, aunque aparece también *interculturality* dentro de los estudios culturales y postocoloniales, este se ha utilizado a menudo como comodín de forma equivalente o asociada a otros como *hibridity* o *hibridization*, subalterno, zona de contacto, etc. En Francia se advierte también un interés a partir de los años noventa que se relaciona con los estudios de las literaturas llamadas de "migrantes" y "francófonas". En España la introducción para los estudios literarios es aún más tardía.

[75] Se da, por tanto, una situación propicia para que con cierta rapidez se institucionalicen varias corrientes de estudios interculturales de la literatura y aparezca, sobre todo desde finales de los noventa, un considerable volumen de producciones académicas sobre el tema. Entre aquellas cabe destacar la *Interkulturelle Germanistik* y la *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Este último término fue introducido por Walter Veit (1985) en el marco de la *Interkulturelle Germanistik* y de la *Interkulturelle Hermenutik* y, posteriormente, Doris Bachmann-Medick (1987) trata de explicitar una metodología para la disciplina que combine la *Interkulturelle Hermeneutik* con las aportaciones de la antropología cultural de signo textualista e interpretativo, en la línea de Geertz. Según ella, el objeto de investi-

En los años ochenta había surgido la Filología Alemana Intercultural (*Interkulturelle Germanistik*), cuyos fundadores más destacados (Dietrich Krusche, Bernd Thum, Harald Weinrich y Alois Wierlacher) crearon una nueva línea de investigación teórico-literaria ampliando así los estudios de alemán como lengua extranjera, en los que se inscribían. Se trata de establecer un puente entre la Filología en lengua materna y la misma Filología en el extranjero para realizar un encuentro cooperativo de perspectivas e interpretaciones que enriquezca la literatura alemana y provoque la reflexión autocrítica respecto a la interpretación de la 'propia' literatura desde la 'propia perspectiva'. En realidad este intento de liberarse del etnocentrismo interpretativo, pero fijándose como objetivo exclusivo, paradójicamente, el enriquecimiento interpretativo de la literatura alemana, es decir, aquella considerada como perteneciente a la 'propia cultura', es lo que se le critica a esta tendencia. Sin embargo, la *Interkulturelle Germanistik* ha supuesto un impulso fundamental desde todos sus órganos e iniciativas y ha colocado en el punto de mira a la hermenéutica del otro como metodología central que ha rebautizado como 'hermenéutica intercultural' (*Interkulturelle Hermeneutik*)[76].

Por otro lado, la *Interkulturelle Germanistik* formaba parte ya en sus comienzos de un giro más amplio que se estaba produciendo en varias ramas de los estudios literarios y de las Humanidades: el llamado "giro cultural". Así que no sería solo ella la que produjera el auge de la interculturalidad, ni la única orientación teórica posible. Esta transformación

---

gación debe ser la cuestión de cómo se transforman y se reflexiona sobre las categorías culturales en los textos literarios, así como el encuentro no de las culturas, sino de las imágenes o representaciones simbólicas que cada cultura crea de las otras y de sí misma, que es lo que permite analizar los procesos de comprensión intercultural; sin embargo, en este artículo se centra solo en la interpretación como recepción de los textos literarios, coincidiendo así con los planteamientos de la *Interkulturelle Germanistik*. Aunque la *Interkulturelle Literaturwissenschaft* no está institucionalizada del todo, es una propuesta que continúan desarrollando y trabajando desde presupuestos teóricos actuales investigadores como Reinhold Görling, Ortrud Gutjahr y Michael Hofmann, que defienden su legitimidad en varias publicaciones y abordan también otras dimensiones del fenómeno.

[76] Sin que por ello distingan realmente desde un punto de vista metodológico o conceptual entre una hermenéutica del otro o 'comprensión de lo ajeno' y una verdadera interpretación del encuentro intercultural, con sus diversas dimensiones de comprensión de actuantes e intérprete.

tiene que ver con el impacto en el ámbito alemán de los Estudios Culturales y Postcoloniales, que habían situado al 'otro' en el centro de la investigación y, pese a que el pasado colonial alemán, austriaco y suizo no hubiera sido tan conocido a nivel internacional, llegaron en un momento en el que contextualmente también confluían varios factores que seguramente intervinieron en el éxito de su recepción. En primer lugar, la revisión del pasado nacionalsocialista y el tratamiento dado a los 'otros' dentro de Europa, era un tema en auge; por otro lado, la caída del Muro y la reunificación habían supuesto también una necesidad de replantearse el concepto del Otro dentro de sí mismo; a la vez que el primer optimismo de los noventa producido por estos acontecimientos, el cual está estrechamente ligado a la creencia en las posibilidades de diálogo equitativo y convivencia mundial armónica, se vio pronto sesgado por la guerra de los Balcanes (en el interior de la vieja y 'propia' Europa) que tuvo un fuerte impacto en el contexto de la intelectualidad centroeuropea[77], incluidos los debates teórico-culturales del momento; y, por último, pero no menos importante, esa orientación que se estaba produciendo hacia la antropología (sobre todo, a raíz de la tendencia autocrítica dentro de la etnografía) y los estudios de la alteridad y la identidad era claramente resultado del pensamiento filosófico neoestructuralista, postfenomenológico, deconstructivista, etc.

Por otro lado, dentro de este giro, destacan también las contribuciones procedentes de las investigaciones en traducción literaria, por cuanto se ocupan de la historia de la literatura desde una perspectiva de intercambio cultural que hace replantearse los presupuestos tradicionales del canon y la historiografía literaria, así como algunas orientaciones sistémicas de la teoría literaria que, vinculadas al neoestructuralismo, ponen de manifiesto también la relevancia de los intercambios culturales, como la teoría sistémico-semiótica de I. Lotman[78], la Teoría de los Polisistemas

[77] Brigitte Schlieben-Lange (1995: 1), por ejemplo, señala que estos elementos fueron decisivos para la creación de un debate académico en torno al concepto de 'conflicto cultural' en la literatura y la lengua a comienzos de los noventa.

[78] Iuri Lotman propone en *Universe of the Mind* (1990) una tipología de cinco formas de recepción de textos ajenos importados en una semiosfera de llegada (o cultura nacional) y el intercambio cultural correspondiente que tiene lugar,

de la Escuela de Tel-Aviv[79] o la Teoría de la transferencia cultural desarrollada desde Francia[80].

Pero hay otro factor también decisivo: las creaciones literarias contemporáneas mismas que impulsan una reflexión sobre estos fenómenos y que adquieren una notoriedad que no poseían hasta ahora. En concreto, las obras de autores considerados "postcoloniales" en el ámbito de habla inglesa y las literaturas de "migración" en Alemania y Francia, que emergen ahora problematizando o tematizando la experiencia de la migración, así como una renovada literatura de viajes que trata sobre las cuestiones de la movilidad en el mundo contemporáneo (turismo, ayuda al desarrollo, etc.) o que en la tendencia de moda de las novelas históricas manifiesta de forma crítica o reflexiva las relaciones asimétricas del contacto entre 'occidentales' y 'no occidentales'. Toda esta literatura, que no es completamente nueva, pero sí más voluminosa, en este marco coyuntural en el que la pregunta por la identidad y la intensificación de los contactos están tan presentes, adquiere un nuevo estatus y provoca un importante debate sobre el canon de las literaturas nacionales no exento de polémica, pero, sobre todo, hace mucho más visible un tema de estudio e interés para la teoría literaria.

---

fundamentalmente, en la frontera de la semiosfera. Al concebir la cultura como texto, consiste prácticamente en una clasificación de cinco relaciones intertextuales (1990: 146 y ss.).

[79] La Teoría de los Polisistemas surge en los años sesenta en la Universidad de Tel-Aviv de la mano de Benjamin Hrushovski y se desarrolla gracias a sus discípulos Itamar Even-Zohar, Gideon Toury y Meir Sternberg, entre otros. Even-Zohar explica los procesos entre sistemas de acuerdo con unas leyes de interferencia que ha establecido para las literaturas y se aplican también a la cultura (1990) y divide el proceso en "import" y "transfer": "Transfer, in short, is the process whereby imported goods are integrated into a home repertoire, and the consequences generated by this integration" (2000: 3).

[80] La Teoría del *transfert culturel* se viene desarrollando, sobre todo en Francia y en los países de habla alemana, desde que Michel Espagne y Michael Werner asentaron sus bases en su artículo conjunto de 1987. Se centran en el proceso de transferencia entre los "campos" culturales (en la terminología de Bourdieu) y en el proceso de construcción de la referencia de un país de partida en otro de llegada, concretizada en un discurso ideológico colectivo. Un proceso en el que distinguen, fundamentalmente, tres fases (selección, transporte e integración); que depende de las coyunturas y de los mediadores; y que termina en forma de traducción, adaptación o transformación, según se aleje menos o más del original en el sistema de llegada.

Una de estas propuestas ha sido precisamente la de la denominación de "literatura intercultural" para aquella literatura que se entiende a sí misma como la que establece un diálogo entre lenguas naturales diferentes dentro del texto (es decir, no en el sentido de 'culturales')[81]. Pero el problema fundamental es que tanto desde las teorías postcoloniales como desde estas orientaciones de la llamada "literatura intercultural", a menudo, la clasificación acaba produciendo de nuevo un canon reduccionista y restrictivo de obras, que se basa en criterios muchas veces biográficos referidos a una 'situación intercultural' de vida del autor que es la que le permite escribir de una forma específica y exclusiva bicultural o con doble óptica cultural. Es decir, es el único que tiene una visión 'auténtica' privilegiada (como el autor postcolonial o ex-colonizado, desterritorializado y minoritario) que le permite hablar con propiedad desde posiciones de dentro de ambas culturas "entre" las que se encuentra. Esencializan una posición virtual ideal de relación equitativa del sujeto respecto a dos polos culturales, creando desde fuera de lo literario una fórmula reduccionista *a priori* y que viene a equivaler a la concepción normativa de la interculturalidad en otros ámbitos.

No obstante, todos estos factores han conducido a la reorientación teórica dentro de los estudios literarios que se habían ocupado hasta ahora de los contactos culturales y de los encuentros con el 'otro' desde diversas tendencias. Sin embargo, en muchos de los nuevos trabajos teóricos y prácticos se observa una coincidencia aún con aquellos, la cual delata cierto anclaje en presupuestos no tan nuevos y ha sido la causa de numerosas críticas contra la conceptualización de la teoría literaria en clave intercultural. Pese a que la misión de estos planteamientos sea demostrar la superación del binomio propio/ajeno y la creación de un "tercer espacio" nuevo, siguiendo la terminología postco-

[81] Carmine Chiellino incluye en lo que llama "literatura intercultural" (Chiellino, 2000) fundamentalmente obras que, según él, tienen naturaleza dialógica porque están escritas en una lengua diferente a la lengua materna del autor o, en algunos casos, cuando el autor escribe en su lengua materna, pero en un ámbito que le resulta extraño (2003: 227-231).

lonial de Bhabha[82] que se adopta en este campo[83], lo cierto es que ese "in-between-space", ese estado "entre" se observa como un resultado estático: el "1 + 1 = 3" (Bachmann-Medick, 1999) de la interculturalidad, que a menudo no se corresponde con el fenómeno. Y el consiguiente optimismo que producía esta revalorización positiva, por ejemplo, de las historias periféricas y de los excolonizados y su capacidad de producción e innovación cultural, para muchos críticos se reduce a ser una celebración de la mezcla o del hibridismo que no explica mucho más, que es estática o que a menudo neutraliza el aspecto del poder[84].

Esa metaforización espacial que subyace tras la conceptualización más extendida de la interculturalidad, que sigue considerando en definitiva las culturas como globos (a la manera de Herder) o conjuntos que sencillamente se interseccionan, se debe a que se ha producido una simplificación espacial de algo que sucede en el tiempo; es decir,

[82] Con ello se hace referencia a la utilización extendida del concepto de "tercer espacio" híbrido, siguiendo a Homi K. Bhabha (Rutherford, 1990 y Bhabha, 1994), que además de la mezcla permite describir la función ideológica, que normalmente consistiría desde el punto de vista de esta tendencia de los Estudios Postcoloniales, en la subversión de la ideología dominante colonial o neocolonial. Bhabha es uno de los teóricos más influyentes dentro de los Estudios Postcoloniales. Si Said deriva sus tesis del entramado teórico foucaultiano, Bhabha apoyándose entre otros en Walter Benjamin, el psicoanálisis, Franz Fanon y la Deconstrucción de Derrida, desarrolla sus planteamientos teóricos en torno a la construcción cultural, mostrando cómo superar el binarismo colonizador-colonizado o cultura central-otra cultura, en un espacio de articulación y enunciación productivo: el "third space" o "in-between-space". Un lugar y un momento híbridos que generan nuevas respuestas subversivas respecto al discurso de la cultura dominante, al traducir, transformar y desplazar los significados previos, mediante la imitación ("mimicry") paródico-subversiva (Bhabha, 1994: 85-92) y la negociación entre elementos culturales diferentes. Lo que emerge de ese espacio es algo nuevo desde el punto de vista del significado. En palabras de Bhabha:

But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'third space', which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom (Entrevista con Bhabha en Rutherford, 1990: 211).

[83] Véase la productividad teórica de estos conceptos en el marco alemán en obras destacadas que reciben y desarrollan estas ideas como Bachmann-Medick (1994 y 1996), Bronfen, Marius y Steffen (1997), Fludernik (1998), Dunker (2005) o Reif-Hülser (2006).

[84] Véanse las críticas de Allolio-Näcke y Kalscheuer (2002 y 2005).

se inserta en el enfoque postmoderno de las últimas décadas que, como señala Karl Schlögel, para todo encuentra una correspondencia cartográfica (2003: 41) porque en una época de vertiginosos cambios, de deslocalizaciones y de desconcierto, hasta las identidades necesitan ser bien delimitadas[85]. Sin embargo, poco a poco adquieren cada vez más relevancia metáforas conceptuales en las que el espacio no se desliga de la acepción de movimiento. El mecanicismo, la aceleración y el tiempo, los conceptos de la Modernidad clásica de principios del siglo xx vuelven, al igual que la obsesión por lo extraño (el extrañamiento, la alienación, la enajenación, etc.), pero revisitados o tamizados por todo el pensamiento del siglo xx, y así también la interculturalidad puede dejar de entenderse como una fórmula demasiado estática.

En resumen, estos discursos canonizados de la interculturalidad conllevan una serie de características susceptibles de crítica, por ejemplo: el marcado binarismo, la fuerte metaforización espacial estática (intersección de conjuntos y tercer espacio), el ahistoricismo del concepto, la falta de consideración sobre la asimetría de los participantes (aunque no en todos los autores), el énfasis en la reciprocidad o en la comprensión como factores decisivos, su focalización en el resultado frente al proceso, y el no tener en cuenta otro tipo de diálogo que no sea armónico o consensuado. En la mayoría de estos casos aparece una derivación hacia una acepción normativa del concepto que, en lugar de describir, impone una manera social ideal para la interrelación intercultural, de acuerdo con determinados valores éticos o concepciones del diálogo (que, paradójicamente, universalizan, pese a su insistente resistencia al universalismo). Pero, a pesar de las críticas, las contribuciones a la construcción teórica del concepto de estas posturas son evidentes en ciertos aspectos como

[85] La mayoría de los términos de moda esconden relaciones espaciales: localización, deslocalización, posicionamiento, superación de fronteras, red, 'inter-' (entre), 'trans-' (más allá de, al otro lado de), 'supra-', 'hiper-', 'intra-', cruce, intersección, intersticial, liminal, nodo, puente, horizonte, entrecruzamiento, entrelazamiento, '*no-man's-land*', no-lugares, cosmopolita, planetario, global, centro y periferia, campo (magnético), desterritorialización, globalización, lugares de paso, espacio intermedio o intermediario, tercer espacio, 'espacio entre' (*Zwischenraum*), *World fiction*, *Weltliteratur*, etc.

dar cuenta de algunas de las posibilidades de manifestación del encuentro a las que no se prestaba atención con otras concepciones; centrarse en el aspecto comunicativo e incluso dialógico, tener presentes tres elementos en la ecuación y no solo dos (el tercer elemento sería el 'entre') para superar el binarismo, cuestionar el universalismo (ya que estas corrientes suelen ser más cercanas al relativismo), permitir un desplazamiento o descentralización que revaloriza ciertos aspectos o sectores sociales marginados por orientaciones más tradicionales y más esencialistas en cuanto al estudio de las culturas, y prestar una mayor atención autocrítica a las implicaciones ideológicas del fenómeno y del intérprete.

Pese a que no haya supuesto siempre una superación significativa de cierto estatismo, no por ello debe considerarse finiquitado o improductivo el paradigma de la interculturalidad ni susceptible de ser sustituido por otros igualmente ambiguos, siempre y cuando el "entre-culturas" no sea un concepto que se tome a la ligera o superficialmente, desemantizándolo o vaciándolo de contenido, ni se entienda como un espacio de intersección fijo, sino que se perfile ese "entre", tal y como aquí se pretende, como movimiento "entre", como interacción dialógica.

Así pues, una concepción de la interculturalidad que sea descriptiva y operativa para la teoría literaria conlleva no una prescripción de normas para el diálogo, sino una comprensión y un análisis de las dinámicas de relación dialógica e intersimbólica en las que se manifiestan las dificultades y que son inherentes a la vida y a las artes. En este sentido descriptivo, y de forma aún muy general, puede tomarse como punto de partida la definición que propone Roy Sommer de interculturalidad como abstracción de las relaciones entre culturas (2003: 282). Esta concepción del término se enmarca en el seno de las teorizaciones que se están produciendo en los últimos años dentro de lo que autores como Ortrud Gutjahr (2002) o Michael Hofmann (2006) denominan "Teoría Literaria Intercultural". Con ella se refieren al nuevo enfoque teórico que se opone a aquella teoría literaria tradicional cuyo pilar es la consideración de las culturas y las literaturas como entidades

homogéneas y que, por tanto, frente a esta, se sustenta en un concepto dinámico de las culturas que tiene también consecuencias esenciales para la forma de concebir los hechos literarios.

Con este propósito se han ido desarrollando diferentes propuestas teóricas y prácticas desde variados ámbitos de estudios literarios. El interés por este enfoque se manifiesta en muchas ramas del "giro cultural", que coinciden en combinar varios instrumentarios existentes. Los intentos que han llegado a resultados relevantes o innovadores se han centrado en una o dos de estas líneas de investigación: una cierta tendencia marcada por la hermenéutica de lo ajeno y los análisis de comprensión, adquisición y adscripción de saber; los Estudios Postcoloniales con la relevancia que dan al aspecto discursivo; los análisis deconstructivistas, en especial respecto a categorías como el cuerpo o la constitución de la identidad; la intertextualidad y el dialogismo; las teorías de construcción del espacio postestructuralistas y deconstructivistas en la línea de Gilles Deleuze, Jacques Derrida o Edward W. Soja; las teorías sistémicas, en especial a partir de Iuri Lotman; o la aplicación de ciertas categorías desarrolladas por la antropología o por el psicoanálisis. En definitiva, más allá de los impulsos recibidos desde otras disciplinas, se está realizando un esfuerzo por encontrar los métodos teóricos y las estrategias literarias que explican el encuentro intercultural con un instrumento propio de la disciplina teórico-literaria[86].

[86] Así, por ejemplo, Hofmann (2006) propone la interesante unión de hermeneútica, deconstrucción, Estudios Postcoloniales y teoría crítica de la cultura como una posibilidad de superar los extremos entre el afán de comprensión de la hermeneútica y el hincapié en la diferencia y el significante por parte de la deconstrucción; mientras, Schwab (1999) se sirve de la hermeneútica literaria combinada con teorías de la cultura, la psicología y la etnología para descubrir entre otras cuestiones el potencial decontructivo del imaginario a través de estrategias estéticas y, por otra parte, Monika Shafi (2001) combina los Estudios Postcoloniales con la tradición de los estudios de interpretación del 'otro' de Kristeva y Todorov para centrarse en las representaciones estéticas, sobre todo, en el ámbito del contenido. Por otra parte, varios investigadores han subrayado el potencial de los estudios de la intertextualidad para el análisis literario del hibridismo y de la interculturalidad, como Torres Galarza (2005); pero son quienes relacionan el dialogismo de voces o la intertextualidad en un sentido amplio con el nivel discursivo los que han apuntado a una mayor productividad para el análisis. Así, Konstanze Streese (1991) y Vittoria Borsò (1994), por ejemplo, enlazan el dialogismo bajtiniano con los Estudios Postcoloniales en el primer

Resumiendo las hipótesis de Gutjahr (2002: 352-353) y Hofmann (2006: 11-12), el objetivo de una teoría literaria intercultural es la descripción del campo intermedio que surge en los procesos de interacción e intercambio en los que se producen adscripciones de significado y, por tanto, en los que emergen diferencias relativas a la situación concreta, que son experimentadas como relevantes y que a su vez son transformadas o negociadas. Sin embargo, al entender ese espacio como movimiento, lo que el presente trabajo pretende es tener en cuenta también lo procesual y relacional. Es decir, todo contacto cultural puede entenderse desde el concepto de la interculturalidad, pero no toda conceptualización de los contactos responde a una perspectiva intercultural. Por ejemplo, un análisis que solo describa la imagen discursiva del país ajeno que aparece en una obra literaria no será intercultural hasta que no lo explore como resultado de una relación intercultural. En consecuencia, el siguiente apartado tratará de dar respuesta a qué se entiende por relación y por interculturalidad dinámica, así como a por qué resulta tan importante el aspecto del movimiento.

---

caso y con el análisis del discurso de Foucault en el segundo, pero mantienen una noción de dialogismo a la que atribuyen un carácter simétrico, con lo cual califican unos contactos de dialógicos y otros de monológicos. A diferencia de ellas Herbert Uerlings (1997) desarrolla en su análisis práctico la conjunción de hermeneútica literaria, análisis histórico-dicursivo y dialogismo, estableciendo una tipología de intertextualidad en tres niveles según se trate de reacción a un discurso, a una forma textual y genérica o a una voz cultural y destaca el potencial crítico y carnavalizador del recurso. Jochen Dubiel (2005), por su parte, también sigue esta línea entrelazando los estudios de intertextualidad con los Estudios Postcoloniales para establecer un catálogo de posibles hibridismos en niveles del texto como el espacio, las figuras, etc. Y, por último, Cornelia Ruhe (2004) lleva a cabo la unión de Estudios Postcoloniales, teorías postmodernas del espacio, hermeneútica literaria y la clasificación intertextual de las relaciones entre semiosferas de Lotman como aplicación a distintos tipos de contacto en los textos. Todos ellos son ejemplo de los pocos intentos de unión del nivel colectivo supratextual y el nivel particular textual en el análisis y en varios de ellos se perfila algún tipo de categorización o bien de estrategias textuales o bien de formas de interacción cultural, pero, exceptuando a Ruhe, que utiliza el método teórico cultural de Lotman, apenas explican la relación entre los parámetros del fenómeno intercultural y los recursos literarios, aunque a veces apunten a ella.

3.2. Interculturalidad o la conceptualización de las relaciones interculturales

Puesto que, etimológicamente, el término 'interculturalidad' conceptualiza un fenómeno de relación de tipo cultural, este se convierte en primer elemento central para su estudio[87]. Existen distintas formas de producirse relaciones o conexiones de tipo cultural cuando tienen lugar las prácticas simbólicas. Pero sea del tipo que sea, en toda adscripción de sentido y actuación del sujeto es siempre imprescindible algún fenómeno de relación, incluso aunque se trate exclusivamente de aquel mediante el cual el sujeto enlaza el objeto o la situación con unos patrones que actualiza para la ocasión particular y que, a su vez, al ser repetitivos y compartidos, lo vinculan con una colectividad, lo que significa que se produce un segundo fenómeno de relación, esta vez a un nivel que va más allá del sujeto y de la situación concreta. Por tanto, al igual que ocurre, siguiendo a M. Bajtín, en la producción de la palabra o discurso (*slovo*), la simbolización cultural también tiene su origen en otras voces que atraviesan al sujeto y las prácticas de relación intersimbólicas en clave cultural se sustentan en categorías cognitivo-antropológicas como la capacidad de ejercer conexiones o la de establecer semejanzas y diferencias.

3.2.1. *Movimientos y delimitaciones: presupuestos pragmático-hermenéuticos para la interacción*

Así pues, si tal y como se ha visto, las prácticas simbólicas son procesos comunicativos en los que los órdenes de esquemas constituyen un nivel de referencia que dirige o restringe, pero no predetermina las formas en que se activan y actualizan dichos esquemas; y, dado que cada sujeto dispone de una amplia variedad de esquemas y discursos y no de un único orden, tampoco es posible pensar ya que la sustancia

[87] Se trata de un sustantivo abstracto compuesto mediante la unión de varios morfemas de origen latino a la raíz 'cultura', que conceptualiza el fenómeno relativo ('-idad') a la cualidad de ('al-') relación entre ('inter-') culturas (en plural, pues es requisito inherente a la relación que haya más de un elemento). Así pues, el fenómeno de 'relación' es el elemento central y, por tanto, la puerta de acceso escogida aquí para entrar en los pormenores del contacto intercultural.

identitaria del sujeto (correspondiente con un orden) preestablece lo que va a suceder en la práctica, pues, en definitiva, esa 'sustancia' no es tampoco estática, tal y como advierte Kogge (2002: 289). Por todo ello, si hay un elemento esencial para la configuración de esos procesos de generación cultural simbólica, no son tanto los esquemas previos como la manera en que tiene lugar el aspecto relacional.

Habitualmente solo es posible observar los efectos de estos procesos, pues en gran medida son internos, pero se hace necesario desgranarlos en su funcionamiento, aunque tenga que acudirse a metáforas conceptuales para ello. Si en su planteamiento 'pre-pragmático' Bajtín acudía al modelo kantiano que colocaba al sujeto en las coordenadas de tiempo y espacio, en este caso es posible establecer como coordenadas, mediante un paralelismo metafórico, los pilares del discurso de la física que distingue entre interacción, materia, espacio y tiempo. La categoría de tiempo se verá, sobre todo, inscrita en las otras tres, con lo cual la acción relacional (interacción) es el primer paso para que el proceso se lleve a cabo. Dicho movimiento dialógico puede darse como acción relacional entre el sujeto y otro elemento dado, en el sentido de un proceso interno dentro del sujeto, o puede manifestarse simultáneamente además como externo. Pero en ambos casos ese acto es el que moviliza esquemas y produce materialidad (incluida la que está solo constituida por símbolos). Y, puesto que esa interacción tiene lugar acudiendo a órdenes (o materia simbólica repetitiva) y estos se caracterizan por la estructuración, la puesta en marcha o movimiento (acción), va marcando recorridos, direcciones y saltos que hacen perceptibles las categorías espaciales. Así pues, se producen marcaciones, adscripciones o demarcaciones (diferencias de órdenes y esquemas). Sobre la base de este esquema metafórico, se irán construyendo a continuación otras estructuraciones del proceso que ayudarán a comprender el fenómeno[88].

[88] Ha de matizarse que la utilización del término 'estructura' o 'estructuración' aquí no tiene una acepción estructuralista ni prescriptiva, sino descriptiva, como instrumento metodológico y teórico, como hipótesis de alta probabilidad, tal y como lo utiliza la tendencia actual de la antropología literaria (Zymner, 2004: 25 y Hofmann, 2006: 53); es decir, como construcciones operativas, que son coincidentes, pero también pueden variar históricamente y por ello son

El concepto de encuentro se entiende, entonces, como una estructura o instrumento metodológico de partida con múltiples posibilidades fundamentadas en la observación fenomenológica[89]. Se trata de una conceptualización del fenómeno que lo aprecia a la vez como invariante cultural y como variante historizable, entre universalismo y particularismo. Como invariante y variante ofrece tres dimensiones: una, antropológico-cognitiva; una segunda, historizable colectiva (el nivel discursivo) y una tercera, historizable, pero concreta (el nivel individual, particular del suceso o texto concreto).

Esta estructura tridimensional del encuentro se sustenta sobre la relación y el movimiento, al igual que toda práctica de constitución de sentido. Así, de forma general, cuando tiene lugar una práctica simbólica, el esquema más simple que puede producirse vendría a ser aquel en el que tiene lugar una reproducción cultural o actualización de patrones y órdenes del saber rutinarios. Estos casos en los

"universales" no en el sentido de constantes inmóviles, sino entendidas como socio-historizables a la vez. Rüdiger Zymner cita el sueño como ejemplo de una de estas estructuraciones que se relacionan con disposiciones biológicas, pero que son a la vez historizables.

[89] Es decir, éste es el problema o la aporía de las tendencias neoestructuralistas que conciben que nada puede tener un origen más allá de los "constructos" (que serían por ejemplo, los discursos de una época para los *Cultural Studies*) y esta exageración constructivista, como señala Zymner, conduce a que toda afirmación antropológica se vea como un constructor cultural arbitrario (Zymner y Engel, 2004: 9), que no permite la posibilidad de que existan invariantes, por miedo a universalizar, o a validar para todos, elementos que son solo 'propios' de Occidente. Pero como indica Pratt (2008a, 2008b), para ideas como el concepto de 'razón' se ha criticado en los últimos años su pretendida universalidad por tratar de imponer, generalizar o globalizar desde la Ilustración un valor europeo y, sin embargo, no se ha tenido en cuenta que esta actitud puede ser aún más discriminatoria, dado que impide reconocer el hecho de que valores como éste han podido surgir a la vez en muchas épocas y en muchas culturas y lugares sin tratarse de una imposición imperialista. Se trata de creaciones o productos humanos de los que no hay una cultura o una élite cultural que tenga la potestad exclusiva. Precisamente, este tipo de valores comunes, como por ejemplo la idea de bondad, el concepto de sueño o el de lo "no-familiar" aparecen en muchas culturas, tal y como Pratt sugiere para el agua como bien común, y tienen, por tanto, genealogías múltiples. Por otro lado, hay otras categorías que se suelen considerar como invariantes inmóviles, con lo cual se cae en el extremo opuesto, el del universalismo, y, sin embargo, no siempre lo son. Por ejemplo, la categoría de 'ajenidad o extranjería' no siempre se ha presentado en todas las culturas, pues algunas culturas de América del Norte no tenían esta connotación en su categoría de lo "no familiar" (*nicht vertraute*). Agradezco esta última aclaración a Erhard Schüttpelz.

que puede apreciarse la repetición de esquemas compartidos representan una forma de estabilidad y el dinamismo cultural que puede implicar un potencial de transformación e innovación es mínimo. Si se toma como ejemplo el ámbito de la cocina, la elaboración de una receta que fuera rutinizada para el actuante, como la de la paella, no comportaría en principio ningún caso excepcional ni de acción ni de interpretación. Sin embargo, hasta en este ejemplo, existe un secreto diálogo interno a través del sujeto. Lo que puede parecer un acto con sentido controlado por los esquemas de un orden previo incorporado, contiene un intervalo, un momento en el que ese orden no es completamente dueño del proceso de constitución de sentido porque ha de 'escogerse' el esquema adecuado para la situación correspondiente. El objetivo que se persigue o aquello que se interpreta (en este caso la paella) impulsa un movimiento direccional en el sujeto, una reacción que consiste en poner en interacción esa situación, ese objetivo u objeto concreto con el nivel colectivo de los esquemas incorporados y con otros elementos contextuales-situacionales, o, lo que es lo mismo, con esos elementos que atraviesan al 'Sí Mismo' y que son parte de él y a la vez le vienen originariamente de otros, pues la genealogía de dichos elementos está fuera de él. En palabras de Werner Kogge: "Lo prefijado tiene efectos *mediatos* en el sentido de que continuamente tiene que *deducirse* qué esquema se ha empleado o se puede emplear en una situación" (2002: 263)[90]. Pese a que la repetición, como se ha visto anteriormente, es fundamental para que existan órdenes colectivos, no puede ser considerada como el único elemento constitutivo de los 'casos normales' culturales. Tal y como se deduce de lo expuesto, hasta las prácticas rutinarias y repetitivas, en la mayoría de los casos, entrañan un momento de inseguridad o de duda, de búsqueda o distancia entre lo conocido y lo que se presenta en la situación que se abre a distintas formas posibles de actuación[91], incluso

[90] "Das vorgegebene wirkt hier *mittelbar* in der Weise, daß stets *erschlossen* werden muß, welches Muster in einer Situation verwendet worden ist oder verwendet werden kann" (2002: 263).

[91] Esta línea hermenéutico-pragmática se opone a las tesis de la hermenéutica de M. Heidegger o H. G. Gadamer que conciben el reconocimiento de algo

opuestas o categorizadas como imposibles (Kogge, 2002: 265-266). Así, con el movimiento surge la delimitación, la frontera, lo prohibido, el tabú. Pero en la mayor parte de las ocasiones ese momento de indeterminación, por ejemplo para elegir el significado de una palabra en relación con el contexto o la cadena enunciativa en que se inserta, es tan inapreciable que el esquema o patrón escogido parece ser automático. Por ello la rutina y la repetición son, para muchos teóricos, prueba de coherencia y homogeneidad y, por ende, de normalidad, y así es efectivamente, pero también la indeterminación y la duda se erigen como aspectos (si se quiere, incluso, paradójicamente, 'no normalizados') de las prácticas normales y no como desviaciones o anomalías.

En consecuencia, dentro de los procesos de constitución de sentido (ya sean de adscripción o de actuación) distingo los siguientes factores o pasos, que pueden producirse casi a la vez: en primer lugar, un impulso que procede de algún elemento, situación u objetivo que interpela al sujeto (acción o fuerza); en segundo lugar, la percepción y la reacción afectivo-emocional, en la que ya se ponen en marcha, al menos en parte, ciertos esquemas (cultural-biológicos), incluso antes de que se llegue a un reconocimiento o 'no reconocimiento', a una conclusión, a una valoración, interpretación o sentido formado; es decir, que antes de que se moldee la respuesta completamente (tercer paso) tiene lugar ese momento o intervalo de la duda. Cuando esta se cierra termina el proceso de comprensión. Kogge define tanto el acto de sentido (2002: 291) como el concepto de *Verstehen* (comprensión) (2002: 266) precisamente como movimiento direccional y temporal que relaciona al menos dos elementos, con lo cual coincide con la hipótesis planteada de que la práctica simbólica constituye una interacción o movimiento:

---

como equiparación con lo 'propio', como actualización de lo ya conocido. Frente a estas ideas el planteamiento de Kogge se desarrolla a partir de las nociones de la 'no comprensión', el contrasentido y el sinsentido para explicar también el proceso de comprensión y de sentido. Para él todos son casos 'normales' y no excepciones, ya que se opone a la normalidad de la 'comprensión' automática de algo, y hace hincapié en la duda como parte del proceso (Kogge, 2002: 262-265).

> Comprender es por tanto una parte esencial de los procesos de sentido. Pero no por ello es idéntico a la totalidad de una ordenación de sentido, sino que precisando se puede determinar como el intervalo que dura entre el desencadenamiento y el cierre de una duda [...] como el movimiento, que, permaneciendo en suspenso al menos por una secuencia de tiempo mínima, tiende hacia una opinión o convicción y se cierra en esta (Kogge, 2002: 266)[92].

No obstante, ha de advertirse que esta noción comunicativa y pragmática de 'comprensión', aunque constituya solo una parte del proceso, tiene implicaciones relevantes para las prácticas. En primer lugar, es un proceso que se da en forma de relación o interacción transicional, lo cual es extrapolable a toda práctica simbólica. Dicha práctica interactiva simbólica es posible equipararla al concepto de *slovo* (palabra, discurso) del Círculo de Bajtín, ya que le atribuyen a este como característica esencial el hecho de consistir, en sí, en acontecimiento o movimiento dialógico que no pertenece ni a la voz de un yo ni a la de un tú (Schwab, 1982: 63), sino a lo que aquí se ha denominado 'intervalo', a la interacción[93]. Es decir, la palabra, el símbolo, el enunciado o la práctica con sentido pertenecen al reino del 'διά'-λογος: son, como indica la etimología, logos, palabra o sentido que atraviesa y fluye. En segundo lugar, esta interacción, que actúa como puente, comienza manifestándose en forma de pregunta o interpelación de algo 'hacia' y respuesta o reacción 'hacia' (direccionales), por lo cual, aunque es siempre una invariante relacional, en realidad se produce de una forma variable y hasta cierto punto imprevisible, pues depende de las condiciones concretas situacionales-subjetivas: por mucho que se in-

[92] "Verstehen ist also ein Bestandteil von Sinnprozessen. Dabei ist aber nicht mit dem Gesamten einer sinnhaften Anordnung identisch, sondern präzisse als das Intervall zu bestimmen, das zwischen Auslösung und Abschluß eines Zweifels andauert [...] als Bewegung, die, zumindest für eine minimale Zeitspanne in der Schwebe bleibend, auf eine Meinung oder Überzeugung hinstrebt und sich in ihr schließt" (Kogge, 2002: 266).

[93] Dado que las tesis de Bajtín constituyen lo que él llama una teoría "metalingüística" (conocida como "translingüística" por la traducción que hizo Todorov (1981: 13)), en el sentido de que la palabra no es solo comprendida como signo lingüístico abstracto, sino también socio-ideológico y va más allá de las teorías del discurso en el sentido de los formalistas, al concebir el lenguaje como acontecimiento; creo que es posible establecer una analogía entre su fenómeno lingüístico-ideológico de *slovo* y el de práctica simbólica que se viene utilizando aquí.

tente preestablecer el comportamiento y el resultado de la práctica, entre las posibilidades está por ejemplo la 'no-comprensión' o el cierre del intervalo en un sinsentido, porque también intervienen la memoria y experiencias anteriores. O, también, el proceso de 'comprensión' puede ser exitoso por haberse logrado una convicción u opinión respecto a 'algo' o 'alguien' y, sin embargo, esta no tiene por qué ser la 'más auténtica', ni por qué ser idéntica a la de ese 'alguien', es decir, puede tratarse de una proyección y casi siempre de una 'mala interpretación' (la cual no es necesariamente negativa).

Comprender del todo es imposible, pues, como además de Kogge señala también Schlieben-Lange (1995: 14), siempre hay un 'no-comprender' constitutivo, una imposibilidad de corresponderse con otro en su totalidad, pero el sujeto no puede eludir el dar una respuesta a la interpelación ajena, no podemos no responder, aunque la respuesta se limite a un intento de ponerse en su perspectiva, mediante aquello que se comparte (o se finge o se cree que se comparte) y aunque la respuesta sea el silencio o mirar a otro lado (Waldenfels [1997] 1999: 121). La respuesta creativa, empieza, por tanto, en otra parte, en la interpelación extraña, que es la que provoca una producción de sentido.

No obstante, en todo ejercicio de construcción de sentido e interpretación, de interpelación-respuesta, existe una tensión inherente a ese momento de duda o inseguridad, pues se trata de una lucha de fuerzas entre el objeto o situación nueva que ocurre o se presenta y los esquemas viejos lo que origina esa interacción y, análogamente, desde la definición etimológica de 'comprensión', todo acto de dar sentido es una forma de ejercer violencia, de penetrar aquello que se intenta 'aprehender'. Así pues, la genealogía del acto comunicativo de construcción de sentido y de la palabra no es la simple equivalencia o unión de 'algo' (nuevo) con un significado previo a partir de un esquema incorporado, sino que conlleva la otra cara de la relación: el conflicto y la disyuntiva. Piénsese que esta es imprescindible porque de no existir no habría tampoco nada que unir, que relacionar o que construir, pues todo

sería conocido, equiparable, un continuo sin fisuras, un todo sin variación[94]. Pero teniendo, además, en cuenta lo que se ha visto más arriba[95], en el momento en que 'algo' se percibe o experimenta como 'otra cosa' u 'otro' que no es un 'Sí Mismo' o en el momento en que se establece una distinción entre dos elementos, está entrando en acción el nivel de categorización y ordenación discursiva, de tal forma que el conflicto, la separación o la diferencia, aunque pueda verse como invariante necesaria, emerge solo en relación con el nivel discursivo historizable y en una situación individual. Por ello, al tener estas dos dimensiones del encuentro presentes, se puede pasar del caso general de la práctica de sentido y comprensión a aquella que se concibe como específicamente intercultural.

3.2.2. *Estrategias de interacción en el intervalo intercultural*

A pesar de lo expuesto en el apartado anterior, ha de evitarse el peligro de caer en la radicalidad de un modelo de continua tensión y de permanente discontinuidad o de búsqueda constante. Si bien es cierto que en el fenómeno existe ese intervalo de indeterminación entre lo que se presenta en un momento dado y lo ya conocido, en el cual emerge la diferencia (disyuntiva) y, por tanto, se construye el orden o sistema, también es cierto que, como muestra Andreas Reckwitz, en muchas situaciones rutinarias (y en especial en las prácticas que llamamos de reproducción 'simple') a los actuantes les resulta tan evidente el esquema que aplican que en absoluto se les presenta como problemático (Reckwitz, 2006: 641).

También Kogge coincide con Reckwitz, en este sentido, al señalar que hay distintos comportamientos posibles ante esa tensión o micromomento de duda y uno de ellos suele ser la búsqueda (que puede tener una duración muy variada) de esquemas adecuados entre aquellos conoci-

[94] Como ya indicaba Heráclito (544-480 a. C.): "es necesario saber que la guerra es algo que enlaza a todos los seres, y que la justicia es discordia y que, precisamente, por discordia y necesidad se engendra todo" (Heráclito en Lledó Iñigo, 2005: 24).

[95] Véase el capítulo 1.3.

dos o incorporados; por eso también puede ocurrir que el elemento o situación interpelante contraste o entre en conflicto con los esquemas y, pese a todo, sea equiparado con un esquema o sistema conocido y no se le permita producir más irritaciones de ese orden de esquemas (Kogge, 2002: 267)[96].

No obstante, los fenómenos suelen ser más complejos por varias razones: la primera, porque rara vez interviene un único esquema en el proceso; la segunda, porque en las situaciones que más interesan aquí, ese otro que interpela e irrita no es solo 'algo' distinto, incluso novedoso o desconocido, sino que también es experimentado como extraño, como extranjero (no es el *alter*, sino el *alius*); en tercer lugar, este fenómeno comunicativo que es la práctica intercultural tiene un carácter de reciprocidad (pues solo si hay respuesta o recepción hay encuentro) que se acentúa aún más cuando la situación es intersubjetiva explícita, es decir, cuando hay dos sujetos que interactúan y a la primera respuesta le sucede otra respuesta, en un diálogo que ya no es solo latente; y, por último, porque el efecto o resultado de la interacción (la cual siempre es ya de por sí un espacio o suceso nuevo que no existía hasta ese momento) es a veces lo único que se puede apreciar a simple vista.

De hecho, el ejemplo del 'único esquema' es prácticamente inexistente en sentido estricto. Con un hipotético 'único esquema' para adscribir sentido existe un cierto espacio para las alternativas –por ejemplo que no se aplique y se abandone o que se permanezca en una continua búsqueda o contemplación sin respuesta–, y en la mayoría de las situaciones aparecen como mínimo dos posibles alternativas. Lo que ocurre es que existen para el sujeto claros criterios para aplicar unos esquemas en ese momento y para compartimentarlos y separarlos de otros esquemas existentes, pero incompatibles con la situación. Esta es la típica reproducción de esquemas sin que haya obstáculos

[96] Se trata de un elemento que irrita, por un lado, que es productor de orden (pues con él emerge la frontera) y, por otro lado, lo aguijonea, lo cuestiona, porque representa algo que va más allá de ese orden, tal y como indica Waldenfels ([1990] 1998: 26-27). Precisamente, un ejemplo habitual de figura ambivalente de irritación y constitución simultánea es la de lo ajeno o extranjero.

en el camino (Reckwitz, 2006: 633-634). Reckwitz denomina esta relación entre diferentes esquemas culturales que son separados en órdenes claramente independientes por su función como *Kompartmentalität* (compartimentalidad o compartimentación) (2006: 636). Dicha denominación se corresponde con prácticas estabilizadoras en las que se recurre a un modelo repetitivo sin dificultad, por lo que produce la sensación de claridad y de delimitación segura.

Sin embargo, es más habitual de lo que parece que existan varios esquemas posibles y su compartimentación no resulte tan inmediata o evidente al sujeto actuante. Precisamente, según Kogge, este es el ejemplo paradigmático de los actos de producción de sentido, aquel en que no solo se produce la interacción entre un objeto y un esquema en el interior del sujeto, sino también entre esquemas diferentes y lleva a un resultado creativo (Kogge, 2002: 21). Desde este punto de vista, toda práctica simbólica es una acción creativa (además de una interacción responsiva que, como tal, ya se ha mencionado que es un acontecimiento nuevo, dado que no tenía existencia previamente).

En efecto, es también común no solo que se utilicen varios esquemas conocidos, puestos en relación para producir la actuación o adscripción de sentido, sino que en ocasiones esos esquemas se perciban como distintos entre sí por chocar o ser incompatibles hasta cierto punto o totalmente (para lo cual interviene aquí la figura ordenadora del tercero). Pero, es más, lo que se presenta como 'nuevo' objeto o situación puede entrar en conflicto con esos esquemas conocidos porque estos resulten inadecuados (total o parcialmente) durante la búsqueda y de esta forma es posible que se haga patente que existen otros esquemas susceptibles de ser extraídos a partir de ese objeto, pero no como una fórmula de adición ni de forma inmediata, sino extraíbles relacionalmente. Así pues, en la percepción subjetiva, hay un intervalo interpretativo en el que varios esquemas colectivos resultan válidos y la situación es polivalente (Reckwitz, 2006: 630) o en el que la situación parece indeterminada porque los esquemas son aplicables, pero solo parcialmente. Lo que sucede, tal y como señala Kogge para el encuentro general con algo 'nuevo', es que

se establece la interacción buscando un *Tertium*, que reparte diferencias y semejanzas entre lo conocido y lo desconocido (Kogge, 2002: 270) y, en este caso, la relación entre ambos es en sí también un acontecimiento o intervalo de nueva creación[97]: la búsqueda en la que lo desconocido es asociado a lo viejo y conocido, pero sin igualarlo a lo 'propio' viejo, es decir, a pesar de una cierta equiparación, mantiene su estatus diferenciado, debido a esquemas ajenos que pueden hacerse visibles en él. Enlazando con el ejemplo de la paella, se traduciría de la siguiente forma: a diferencia del caso visto en el que se evitan irritaciones y se hace equiparar con algo conocido sin más (cuando, por ejemplo, uno de los ingredientes decorativos varía y este hecho pasa inadvertido), en este otro proceso podría observarse, por ejemplo, que el arroz tipo Valencia de la receta se ha sustituido por el arroz de grano largo y que se utilizan pimiento amarillo, jalapeño y cilantro. El rol de un tercero "ordenador" se sirve de la categorización comparativa de ingredientes y sabores que es ese *Tertium comparationis* para activar la competencia previa (la receta de la paella conocida) en interacción comparativa con ese objeto 'dado' (interpelante) semejante y diferente a la vez que es la 'paella criolla'.

El proceso muestra una múltiple codificación semiótica que, si tiene éxito, mediante lo que Reckwitz denomina "recombinación" (2006: 635)[98] (de esquemas contradictorios entre sí), reproduce órdenes y a la vez los transforma, pues en esa reelaboración interpretativa, los esquemas y elementos (aquí los ingredientes) resignifican 'otra cosa'. Al estar 'friccionando' en un nuevo entramado con elementos con los que previamente no se relacionaban adquieren una nueva dimensión significativa: el jalapeño ya no es uno cualquiera, es el que forma parte de ese nuevo conglomerado de sabores y formas con los que interactúa.

[97] Esta fórmula sirve también para explicar el aprendizaje o adquisición de nuevos esquemas, símbolos, etc., de acuerdo con Kogge (2002: 217).

[98] A. Reckwitz utiliza 'recombinación', y no 'combinación', porque hace referencia a volver a combinar esquemas conocidos de forma nueva. En el presente estudio, el prefijo 're-' lo utilizo con el sentido de que más allá de la combinación que ya es, de por sí, el choque de esquemas conocido-desconocido, estos se entrelazan de tal forma que el resultado es una 'nueva' combinación.

El resultado del proceso creativo, que puede denominarse también de hibridación, es a su vez un 'híbrido' o un "tercer espacio" nuevo[99], no porque existan elementos distintos, combinados sin más, sino porque estos interactúan juntos en dirección hacia otra cosa[100]. Sin embargo, esa relación recíproca se establece solo a partir de la figura de un tercero que los categoriza como extraños (en contradicción) entre sí y, simultáneamente, en relación. Ese resultado o suceso es temporal, desde el punto de vista de

[99] "Tercer espacio", se refiere aquí al concepto de Homi Bhabha, pero es equivalente también al término "Zwischenraum", que utilizan teóricos del ámbito de habla alemana como Doris Bachmann-Medick, o a la noción de "Sphäre des Zwischens" de Martin Buber (1878-1965) (1965).

[100] El Minotauro, como figura del híbrido por excelencia, manifiesta los efectos de una yuxtaposición y simultaneidad, pero siempre ante el ojo del que mira, ya sea este el propio Minotauro o un observador ajeno. La mirada del observador descubre un ser que no es simplemente un compuesto multisimbólico (o multicultural) de mitades separadas por la diferencia animal/hombre, sino que se ha constituido un nuevo ser, un nuevo símbolo común, que va más allá del límite de lo humano y en el que ambas se interrelacionan, manteniendo la tensión y conservando la frontera o diferencia que a la vez se ha traspasado. Es una forma paradójica, por tanto, porque constituye una simbiosis u oxímoron que trae al presente esos esquemas del pasado y a la vez tiende hacia otra cosa nueva que no es lo uno ni lo otro. Con lo cual, también desde el punto de vista temporal, es una figura de tránsito que tiende hacia lo animal sin llegar a ser del todo animal y simultáneamente transita hacia el orden humano sin convertirse completamente en parte de él. Pero cada uno de esos movimientos direccionales solo existe porque está en relación con el otro elemento, gracias al rol del tercero. La figura del mestizo o la del transexual son ejemplos también paradigmáticos de esta ambivalencia en la que sigue vigente el tránsito a través de la frontera y a la vez esta se mantiene. Si bien el concepto de mestizaje resulta más problemático, por cuanto, al igual que la mezcla, la fusión o la síntesis, parece apuntar a una superación armónica de la diferencia en ese tercer elemento nuevo 'mezclado', eliminando la conflictividad en una nueva unidad homogénea en la que la confusión no permite seguir diferenciando las fronteras y estas parecen haberse diluido. Pero, de facto, hasta la misma etimología del vocablo 'mestizo' hace referencia precisamente a la unión o cruce; es decir, contiene un planteamiento dicotómico, en el que se rescata de la memoria esa diferencia originaria y la múltiple codificación se hace presente. Estableciendo un paralelismo con la física, sería como si el proceso de interacción, de rozamiento, hubiera producido tal transformación material en forma de recombinaciones atómicas, que se hubiera obtenido un líquido nuevo, con una composición atómica diferente de la materia o con una mutación. Las formas anteriores apenas se perciben en esa nueva sustancia fusionada. Sin embargo, la tensión se hace patente de nuevo, así pues, es en el fondo también una fórmula de hibridismo. De igual modo, si se vierten agua y aceite en un contenedor, estos no se unen, y conforman dos sustancias juntas, una mixtura; pero si se calienta el recipiente los líquidos pueden fusionarse, aunque, la mezcla continúa percibiéndose como compuesta de agua y aceite, es decir, que la huella de ambos permanece.

que solo existe como híbrido y como nuevo elemento de sentido desde la percepción subjetiva situacional concreta. En el instante en que la memoria de los esquemas previos conocidos o desconocidos se borra, ese elemento 'innovador' pasará a ser resignificado o modificado, pues ya no será visible la huella que había dejado la génesis, siempre híbrida. En esta otra situación de adscripción de sentido la diferencia o conflicto ya no será relevante (como si la frontera hubiera desaparecido) y el objeto o el nuevo esquema cultural, una vez recombinado para poder adscribirle un sentido, habrá tenido su carácter innovador y transformador cultural, trascendiendo la situación particular, para pasar a ser acomodado en esos esquemas recurrentes y compartidos socialmente, al igual que un día ocurriera con las "culturas atávicas", según la denominación de Édouard Glissant (1995: 19). Así pues, la creación nueva cultural-simbólica se habrá estabilizado en un macronivel y podrá reactivarse el sentido híbrido por medio de la memoria[101]. No obstante, si esa recurrencia y acomodación en el nivel colectivo no se produjera, habrá que considerar el nuevo elemento cultural de carácter dinámico e innovador como proceso transformador, incluso inventivo, pero efímero e individual, que no se sigue reproduciendo.

A pesar de ello, no todo momento interactivo tras el que subyace una contradicción de esquemas incompatibles se resuelve con esta estrategia de "recombinación" de esquemas. En ocasiones la percepción de polivalencia o de indeterminación puede ser resuelta con otras estrategias como, por una parte, la eliminación o devaluación de uno de los complejos de esquemas incompatibles (Reckwitz, 2006: 635); o, por otra, el intento de "recompartimentación" o delimitación que separa los esquemas, de forma que solo sean aplicables en condiciones distintas y suprimiendo así la indeterminación o la polivalencia (Reckwitz, 2006: 635). Con estas fórmulas la interacción conduce a la redefinición o constitución de nuevas diferencias/fronteras. Es decir, la incompatibilidad y ambivalencia inicial de los esquemas se

[101] Ya no es frecuente recordar que el marmitako o el pisto, por no citar otra receta con patata o tomate, no existirían sin los ingredientes de 'ultramar', pero en su momento supusieron una innovación cultural.

soluciona con el desplazamiento o la remarcación de una frontera que ha emergido como conflicto, precisamente, en esa situación de interacción. Por supuesto, si no se hallan estrategias, la indeterminación puede permanecer y con ella la imposibilidad de comprensión.

Análogamente a las prácticas de adscripción de sentido por parte del sujeto, en las prácticas simbólicas de actuación o producción se desarrollan también problemas de inseguridad y de polivalencia por la disposición simultánea de diferentes patrones (que atraviesan al sujeto) en ese intervalo y que se pueden resolver con las mismas estrategias.

3.2.3. *Las estrategias de interacción ante la intersubjetividad y la reciprocidad*

Las mismas constelaciones de relación se pueden observar cuando el 'espacio intermedio' que surge en el proceso de interacción es intersubjetivo de forma explícita; es decir, cuando hay más de un sujeto en relación dialógica recíproca. Existe entonces como mínimo una doble reacción o respuesta, pero no ha de pensarse que para que se realice el intercambio ambos sujetos tienen que hallarse simultáneamente en el mismo espacio, ni en el mismo tiempo; los que se hallan simultáneamente interactuando en ese espacio intermedio son los esquemas que ponen en escena uno y otro sujeto[102].

En acontecimientos de este tipo el movimiento direccional se multiplica porque la respuesta se convierte, a su vez, en interpelación y se dibuja (metafóricamente) un zigzag de idas y venidas de adscripciones de sentido que no siempre coinciden al buscar lo semejante, la base común, para llegar a la comprensión. El diálogo, así entendido, no es necesariamente del tipo clásico, no siempre apunta a un consenso (Waldenfels [1997] 1999: 122) y, aunque, efectivamente, exista correspondencia entre interpelación

[102] La clásica conversación o intercambio comunicativo en el que determinadas diferencias culturales emergen como relevantes sería un exponente de este tipo de situación performativa.

y respuesta, la asimetría es inevitable porque cada cual sólo percibe y ordena las diferencias a partir de la experimentación propia del acontecimiento[103]. De manera que ambas perspectivas surgen en la interacción con el otro y tienen un carácter, por tanto, exclusivamente relacional. No existe de forma aislada y, además, depende de ese acto situacional. Este es el acto dialógico paradigmático de la interculturalidad. Consiste como la palabra (*slovo*) bajtiniana en un acto que no pertenece ni a un sujeto ni a otro; por eso, pese a que ha sido denominado "espacio intermedio", más que un lugar es un proceso de entrelazamiento y comunicación y es la materia (sujetos, símbolos en movimiento, etc.) en (inter)acción la que traza de forma imaginaria o metafórica esa dimensión espacial 'entre'. Pero esta no se caracteriza ni por armonía, ni por equilibrio, ni por homogeneidad que supera la tensión binaria, como presuponen ciertos modelos teóricos de la interculturalidad estática, sino que sigue cargada de tensión y ambivalencia, pues hasta en la "'re'-combinación" de esquemas o negociación performativa, la huella de la diferencia sigue apreciándose. También los productos y resultados de tales entrelazamientos manifiestan estos efectos. Dichos artefactos o sucesos producidos son igualmente prácticas simbólicas en las que se vislumbran los entrelazamientos de esquemas, especialmente cuando estos han conducido a un nuevo esquema o innovación. Estos resultados lo son tanto de fenómenos en los que un sujeto interactúa con un objeto creado a su vez simbólicamente, como de los intercambios explícitos intersubjetivos.

Por tanto, todos estos fenómenos constituyen formas

[103] Como indica Waldenfels, siguiendo a Lévinas, hasta en la copresencia del diálogo tiene lugar un desplazamiento temporal entre interpelación y respuesta que hace inevitable la asimetría ([1997] 1999: 122-123). En palabras de Waldenfels:

> Entre la pretensión y la respuesta hay una correspondencia, pero no un consenso, pues la pretensión extraña no se sumerge nunca en el campo común de lo dicho. Todo "equiparar lo no igual" (Nietzsche), todo "comparar lo incomparable" (Lévinas) llega por detrás y queda a la zaga de la pretensión extraña, igual que ninguna imagen agota la impresión que reproduce. El intento de establecer una simetría definitiva entre lo propio y lo extraño se parecería al intento de encontrar un equilibrio entre presente y pasado, la vela y el sueño, la vida y la muerte, aunque el desequilibrio sea precisamente un signo de la vida (1998: 97).

recíprocas, lo cual es una característica de todo encuentro intercultural. La reciprocidad es entendida entonces como un rasgo que no se da solo cuando hay alternancia de voces o de respuestas en el sentido del diálogo clásico, sino que esta categoría se amplía a un principio dialógico que se desarrolla entre perspectivas o posiciones (como puesta en escena de esquemas dependientes del momento subjetivo-situacional) en el interior del sujeto, en el del texto, en el del símbolo, igual que un diálogo interno, tal y como propone Ralf Kloepfer (1982: 88-89). Esto es posible siempre que se emplee una determinada concepción de la construcción de sentido como respuesta y resonancia, que requiere una interdependencia con aquello que apela. A lo que ha de añadirse, siguiendo a Kloepfer, que en el caso particular del objeto textual, este puede utilizar de nuevo la reacción del lector para obligarle a participar, a reaccionar otra vez (Kloepfer, 1982: 103). Incluso, desde esta posición, no existe nada sin constitución recíproca, como expresa Kloepfer:

> No hay yo –y *luego* tú, mundo, sociedad…, sino sólo constitución recíproca de ambos espacios, pero sobre todo, también en y con ese tercer espacio, que es el campo de juego de lo dialógico el cual, con mayor o menor apertura, cobra vida mediante objetos transicionales como la literatura (Kloepfer, 1982: 105-106)[104].

Pero, aún es más, retomando esas dos perspectivas en interacción, hay una figura, la del tercero, que se suma cuando se tiene en consideración esa conversación desde un punto de observación ajeno a como la consideran los participantes directos en ella. Esto ocurre cuando hay un intermediario, un testigo, etc., pero también cuando alguien interpreta, analiza y observa ese acto (un lector, un intérprete, un juez, etc.). Dado el caso, las diferencias que pueden ser consideradas relevantes para la constitución de sentido y la interacción de esquemas, pueden ser otras distintas a las que experimentan los actuantes como tales. Sin embargo, esta distribución categorial y relacional que

[104] Es gibt nicht Ich – und *dann* Du, Welt, Gesellschaft…, sondern nur wechselseitige Konstitution der beiden Räume vor allem auch in und mit diesem dritten Raum, dem sich mehr oder weniger eröffnenden Spielraum des Dialogischen, der sich durch Übergangsobjekte wie Literatur belebt (Kloepfer, 1982: 105-106).

establece la figura del tercero (y que será muy importante para la literatura) es una delimitación entre una cosa y otra del mismo tipo o categoría (comparables por medio de un *tertium*); mientras que cuando la perspectiva ordenadora es la de algún participante, a ese rol delimitador hay que añadir la experiencia propia de separación de un Sí Mismo respecto a ese otro que resulta extraño, y no un otro cualquiera. A la figura del tercero se une esta otra dimensión que es la experiencia de la extrañeza (Waldenfels, 2000: 258).

3.2.4. *Fronteras y umbrales: la intersección de la figura del tercero y el aguijón de lo extraño*

> Er wußte, was brücken wissen: Sie verbinden
> über wasser, was unter wasser
> verbunden ist.
> Doch das eine ufer war sumpf,
> das andere feuer.
> (Reiner Kunze, *Erasmus von Rotterdam*)

Los contactos entre esquemas contradictorios o incompatibles entre sí están a la orden del día y son todos ellos procesos de culturación; no obstante, estos fenómenos adquieren relevancia intercultural cuando se tiene en cuenta el nivel discursivo-ideológico colectivo historizable (no solo el cognitivo-antropológico y hermenéutico) y se presta atención a los criterios de ordenación conjuntamente con la apreciación y la performancia subjetiva-situacional[105]; es decir, cuando se analiza la función de la identificación categorial en referencia a la práctica concreta de unión. Los intervalos de interacción cultural se desarrollan en torno a 'choques', límites u obstáculos, como ese río del poema que genera dos orillas, unidas por el fondo a su vez. Así pues, el río, como todo límite, permite experimentar o adscribir 'algo' como 'algo-otro', permite hablar de márgenes, los hace existir en relación a él.

Esos límites o diferencias son generadores de órdenes,

[105] Véase el capítulo 1.3.2.2.

pues regulan y seleccionan los patrones aplicables o no aplicables para una situación dada (aunque no de forma determinista) y se configuran como tales para cada situación u objeto particular dado, pero de forma relacional. Esto significa que, aunque esa frontera sea creadora de orden, pues establece lo que corresponde a dicho sistema, y su función sea determinar el carácter (incluso la supuesta 'esencia') de dicho orden o sistema particular y temporal en la práctica performativa (no al revés)[106]; en realidad, la frontera no tiene una sustancia estática porque esta es mutante y dependiente de aquello que ayuda a constituir. Por tanto, ella forma parte también de dichos órdenes, no existe como un espacio tercero independiente que separa un orden de otra entidad y que se sitúa entre ellos, sino que está integrada ejerciendo su función para cada orden concreto. No obstante, hay que tener en cuenta que cuando se genera una 'esencia' de un orden a partir de la frontera, lo que sucede es que hay otros que quedan fuera de ese orden, con lo cual, en la práctica de sentido, los órdenes reciben su 'esencia' de la frontera que los pone en relación de tensión con esos otros esquemas apartados. En consecuencia puede decirse que un orden se establece relacionalmente respecto a otros (alternativos).

En efecto, este planteamiento sistémico supera las dificultades de un estructuralismo (que, en cierta medida, la teoría de las semiosferas de Lotman también perpetúa). Lo supera porque conserva la relacionalidad como factor fundamental para la existencia de unos y otros; pero no establece unos y otros sistemas como *a prioris* que forman una amalgama o todo general 'supra', en el que las fronteras son visibles porque separan y relacionan a la vez las semiosferas (Kogge, 2002: 292) unas de otras y tienen una función dentro de ese todo. Por el contrario, en este planteamiento sistémico, ese otro con el que 'se hace frontera' no es un otro predeterminado sino contextual-situacional. La cuestión fundamental radica entonces en que el trazado de un límite (constitutivo) conlleva a la vez un otro, un momento fuera de ese orden, o dicho de otra forma, tal

[106] Esta noción de la frontera como constituidora de orden existe desde la Antigüedad clásica, como recuerda Kogge (2002: 292).

y como ya se ha mencionado con anterioridad, todo origen es híbrido. Pero lo que se hibrida no son sistemas o semiosferas preexistentes, sino que, a través del contacto de patrones o esquemas en las prácticas simbólicas, emergen choques o fronteras que producen categorizaciones y ordenaciones. Es decir, no se trata de que una semiosfera con su centro y su periferia, delimitando unos elementos y excluyendo otros condicione la creación de la frontera respecto a una situación de práctica simbólica, sino que ocurre a la inversa. Por tanto, desde esta posición teórica, es posible mantener la noción de frontera de Lotman[107] y sus modelos de interacción entre semiosferas a un nivel 'macro' de cultura colectiva y objetiva, siempre que se haga de forma revisada, entendiendo que es la creación práctica de sentido la que constituye para una situación dada las fronteras y las semiosferas. Estas últimas se interseccionan a ese nivel, pero solo son visibles si se observa la diferencia[108].

A partir de estas explicaciones sobre su función surgen algunas cuestiones en torno a la naturaleza de las fronteras que es necesario detallar. En primer lugar, de lo expuesto hasta aquí se infiere que las fronteras de todo orden son ambivalentes ya que unen y separan a la vez, y son 'intra' y 'extra'-ordinarias simultáneamente; en segundo lugar, dado que emergen en la interacción, su trazado solo es visible cuando se traspasan, se transgreden o se atraviesan[109]. Aunque no se pueda ir al otro lado de un deter-

[107] Me refiero a su definición de frontera en *Universe of the Mind*, que dice así:

> The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites. It is always the boundary of something and so belongs to both frontier cultures, to both contiguous semiospheres. The boundary is bilingual and polylingual. The boundary is a mechanism of translating texts of an alien semiotics into 'our' language, it is the place where what is 'external' is transformed into what is 'internal', it is a filtering membrane which so transforms foreign texts that they become part of the semiosphere's internal semiotics while still retaining their own characteristics (1990: 136-137).

[108] Y siempre que, a diferencia de Lotman, no hablemos de semiosferas o sistemas tomando las "lenguas" como modelo organizado de elementos apenas variables, sino de órdenes y discursos a través de la interacción en prácticas simbólicas concretas individuales o intersubjetivas. Esta puntualización a la utilización que hace Lotman del concepto de sistema como "lengua" procede de la crítica que hace D. Sánchez-Mesa ([1997] 2004) al confrontarlo con la concepción de Bajtín, más orientada a la lengua como práctica discursiva social.

[109] Foucault los define como interdependientes en su ser:

minado muro, la mirada también viaja y atraviesa; pero, es más, incluso aunque el muro sea opaco, aunque no se pueda acceder corporalmente al otro lado, existe la conciencia de un espacio o lado más allá de ese muro y esta conciencia crea, ya de por sí, una fórmula relacional, una sensación o reacción respecto a aquello que no se ve ni se puede, a menudo, entender. Esta paradójica experiencia que, siguiendo a Waldenfels, se denomina "de la extrañeza" (2000: 248-250), es el tercer elemento fundamental, el cual aporta otra forma de ambivalencia, la del acceso a lo inaccesible, la de la sensación de lo que está 'más allá' y 'al otro lado' del límite.

3.2.4.1. La percepción y la emergencia de fronteras

Desde este punto de vista, las estrategias de interacción que se han mostrado en el capítulo anterior adquieren una dimensión especial, pues ya no unen simplemente esquemas diferenciables como similares u opuestos a partir de la figura de un tercero que los compara, ni siquiera aluden ahora a una relación interpersonal, sino que según Waldenfels cuando lo que entra en relación es un Sí Mismo y un Otro marcados culturalmente, la diferencia entre ambos es de otro tipo, pues está condicionada por la perspectiva o percepción subjetiva (también denominada punto de vista) en la cual para la adscripción de sentido o la experiencia de construcción de sentido, además del rol que se adopta, interviene la dimensión de lo extraño o ajeno.

La percepción, como se ha dicho ya, es uno de los factores del fenómeno de interacción y de la práctica simbólica general, que se produce antes o conjuntamente con el de 'comprensión' (en el sentido visto de solución para el intervalo de duda, que no necesariamente es exitosa).

> El límite y la transgresión se deben entre sí la densidad de su ser: inexistencia de un límite que no se podría saltar en absoluto; vanidad a cambio de una transgresión que sólo saltaría por encima de un límite de ilusión o de sombra. Pero ¿tiene el límite una existencia verdadera fuera del gesto que gloriosamente lo atraviesa y lo niega? ¿Qué sería él, después, y qué podía ser antes? ¿Y no agota acaso la transgresión todo lo que ella es en el instante en que salta por encima del límite, no estando por lo demás en ninguna parte sino en ese punto del tiempo? (Foucault [1963] 1996: 127).

Constituye la puerta de acceso a partir del Sí Mismo por medio de los sentidos y de los procesos cognitivos, así es que al igual que las emociones y afecciones, que también son parte de ese acceso al mundo, tiene una parte cultural y otra biológica (Röttger-Rössler, 2002: 148). Sin embargo, la percepción es un acto que, pese a localizarse en un sujeto, pertenece a la relación o interacción, pues está condicionado por la forma de los órganos sensitivos, por la materialidad del objeto, por las experiencias previas de ese sujeto, por la dimensión colectiva que introduce un tercero (con las convenciones y reglas de percepción, así como convenciones y regularidades de imágenes del otro y del 'nosotros' o de los contactos culturales).

Yes precisamente en la percepción donde tiene lugar la conjunción de las dos dimensiones de carácter intersubjetivo; por un lado, el rol del tercero, que permite que 'algo' se pueda tratar como un 'algo diferente' (como un *alter*) al regularlo desde los esquemas compartidos e incorporados y que aparece en toda práctica intersubjetiva; y, por otro lado, la experiencia de que ese 'algo' se adscribe o se vive como proveniente o perteneciente a un orden que no es *alter* (otro), sino *alius* (ajeno)[110]. Es decir, ese 'algo' además de diferenciarse de un orden de esquemas con el que choca, se separa de él, se aleja respecto de unos esquemas de sentido identificados u ordenados como 'propios' (cuando se trata de adscripción y categorización) o respecto de unos patrones vividos como habituales en la memoria individual de las prácticas (cuando se trata de la experimentación de ese objeto)[111]. Por tanto, el límite y el orden que

[110] Ajeno (*alius*) y extraño son utilizados aquí indistintamente como equivalentes al alemán *fremd* (que proviene etimológicamente de *fram*, alejado), cuya significación semántica es mucho más amplia y no se agota en ninguno de los dos términos del español. La definición de *fremd* y *Fremde* en la que se apoya el presente estudio está tomada de Waldenfels, quien explica que es un término relacional e intrincado con lo 'propio' (*eigen*) desde su origen. Recoge además tres acepciones para la palabra alemana: una con sentido espacial (lo que viene de otra parte), otra de posesión (lo que pertenece a otro) y una tercera de modo (lo que resulta de forma extraña). De las tres la primera es a la que concede más importancia: *Fremd* es el que aparece fuera del ámbito propio y "Das Fremde befindet sich nicht einfach anderswo, es ist ähnlich wie Schlafen vom Wachen […] durch eine Schwelle vom jeweils Eigenen getrennt" ([1997] 1999: 21).

[111] Tal y como propone Waldenfels, es conveniente distinguir entre la diferenciación de dos elementos de un mismo tipo y la separación respecto de 'algo'

aquí emergen están marcados simbólica y culturalmente desde un lado, porque aparecen en un tipo de interacción, la de la extrañeza, que no admite reversibilidad de posiciones. Si bien es cierto que para que ese ajeno se le muestre al sujeto como 'algo' se precisa de la figura ordenadora del tercero que permite que pueda distinguirse de 'algo propio' y que es necesaria, por tanto, para la categorización; también es cierto que esa figura sola es insuficiente para explicar el alcance de ese espacio fronterizo. Este no surge mediante un simple traspaso en forma de salto, sino que necesita de un proceso de atravesamiento transicional, de una transgresión a la manera de un rito de paso para que sea visible, ya que lo ajeno y lo propio se separan por un umbral, de acuerdo con las tesis de Waldenfels:

> Entre las culturas discurre un umbral como aquel que separa un sexo de otro, la vejez de la juventud, el estar despierto del dormir, la vida de la muerte. Los *rites de passages* ceremoniales, que en culturas arcaicas acompañan la transgresión de tales umbrales, no han desaparecido del todo en nuestras sociedades secularizadas, aunque se hayan individualizado a menudo considerablemente y a veces se hayan trivializado hasta hacerse irreconocibles (Waldenfels, 2000: 248; Trad. 2008: 167).

Así pues, siguiendo las ideas de la fenomenología de Waldenfels sobre lo propio y lo ajeno, tanto la oposición Otro/Sí Mismo como la de ajeno/propio son relacionales: ninguno de los dos elementos de la polaridad puede existir sin el otro. Pero esas dicotomías no son exactamente iguales. Lo ajeno y lo propio son dos categorías que no están unidas por un nivel general común (seres humanos, por ejemplo), sino por un entrelazamiento originario o mezcla, y su separación no se debe a un tercero, sino a un acto de inclusión y exclusión desde una posición situacio-

---

que se vive o experimenta como extraño. En el primer caso Otro se diferencia de un Lo Mismo (que es el otro de dicho Otro, a su vez) gracias a un acto de delimitación que es a la vez de equiparación. Un tercero los compara y diferencia como seres particulares de un mismo tipo general o común, por ejemplo, los europeos y los asiáticos pueden ser diferenciados, pero son seres humanos, por eso este trazado de la frontera que realiza un tercero iguala lo diferente y lo homologa, hasta el punto de que son reversibles los elementos de la ecuación, pues a no es b como b no es a (2000: 246-248). Sin embargo, en la separación que hace un Sí Mismo, marcado por lo 'propio', respecto de algo o alguien 'ajeno', la experiencia intersubjetiva es particular y relacional desde la perspectiva exclusiva del Sí Mismo correspondiente.

nal-subjetiva que conduce a un tipo de interrelación no reversible: la proposición "a no es b" no significa que a la inversa se dé la misma fórmula. Por ejemplo dentro de una determinada sociedad alguien puede ser percibido como un extraño o extranjero por alguna marca o signo que se interprete como tal y, sin embargo, este supuesto 'extranjero' puede que esté contemplando al que le observa como perteneciente a un mismo orden cultural 'propio'.

3.2.4.2. La experiencia y la respuesta ante lo extraño

Como puede observarse, la categoría de lo extraño o ajeno depende de la mirada relacional y contextual de uno de los participantes en la práctica de interacción simbólica. Cuando aparece se da en forma de una interpelación ajena que sucede sin poderse impedir, como esa mirada ajena que encuentra a alguien y lo etiqueta como extranjero. Su apelación exige una respuesta y ambas (acción y reacción) vienen "de otra parte", respectivamente una para la otra, es decir, de perspectivas o percepciones diferentes que dialogan performativamente mediante la mirada, la voz, los gestos, etc. Pero esta interacción resulta ser paradójica porque lo ajeno (cuando no es aniquilado del todo o transformado) es aquello que no se deja incluir, con lo cual, lo que interpela no es solo nuevo o desconocido, sino que, durante ese intervalo en el que se trata de buscar un esquema válido, resulta que ese elemento conserva algo que no es accesible, que es irreductible, manteniendo lo que Waldenfels llama el *Stachel des Fremden* (aguijón del extraño) [1990] (1998). Es algo extra-ordinario que se sustrae a todo intento de apropiación y que por ello resulta irritante para el orden 'propio' que, por otro lado, contribuye a constituir (pues lo propio sin él no existiría)[112]. Lo paradójico del fenómeno de la interculturalidad reside en esta experiencia por la cual se tiene acceso, aunque quizá no comprensión ni explicación, a lo que no 'me' es 'propio', a

[112] Tanto la figura del ajeno como la del tercero son configuradoras de orden, pero solo la primera es a la vez irritadora de los límites del orden. Como señala Waldenfels hay tantos órdenes como extrañezas ([1997] 1999: 78).

lo que está 'fuera de mí' y por principio no se deja abordar desde los esquemas de órdenes conocidos, incorporados y familiares que pone en práctica el sujeto y, no obstante, está apreciándose y actuándose con una respuesta que empieza fuera de ese sujeto (en el otro). Se trata de una posición, de un momento de experiencia, que desterritorializa porque se tiene la experiencia de ese algo que viene de otra parte, sin estar en esa otra parte, y es por eso una experiencia a la vez interna y externa que solo puede tener lugar como un acceso (habla o experiencia) de forma indirecta[113]. Por ello el punto de vista sigue siendo el de una percepción corporal desde el lugar propio de enunciación que es atravesada por ese 'otro ajeno' que excede y va más allá de los patrones y fronteras de ese orden, siendo un momento extra-ordinario: una forma radical de extrañeza (Waldenfels, 2000: 249-250) que surge entre lo ajeno y lo propio y es, por tanto, intercultural (Waldenfels, [1997] 1999: 50-53).

En consecuencia, frente a la idea de la simetría del diálogo clásico, estas interacciones culturales sostienen una importante tensión, ya que para que se mantengan como relaciones interculturales es necesario que ese umbral que separa (y une) lo ajeno y lo propio no desaparezca o de lo contrario se equipara con una práctica cultural de reproducción. Por otro lado, en estas relaciones entre lo propio y lo ajeno, no hace falta una figura del tercero para que existan; el umbral se establece por el entrelazamiento original entre las dos instancias interdependientes y en él radica también la división en órdenes; pero, en este caso, la incompatibilidad o contradicción no se sustenta en la desemejanza comparativa respecto a esquemas que resultan adecuados, sino en la imposibilidad y exclusión, en el tabú. Esa percepción está condicionada por los órdenes recurrentes y colectivos conocidos, pero como experiencia va más allá y es situacional, pues solamente de forma paradójica e indirecta se produce esta experiencia de comprensión o acceso de lo incomprensible e inaccesible que es una especie de tránsito por el umbral. De la misma forma que ocurre con las fronteras de órdenes en general, el

[113] De lo contrario, si fuera una experiencia directa lo ajeno pasaría a ser propio y desaparecería.

umbral que une y separa a la vez (que es principio y fin de orden) sale a la luz cuando se produce una transgresión, pues ambas acciones son inseparables.

3.2.4.3. Transgresiones de umbrales y fronteras

Sin embargo, se puede interpretar esa transgresión como una interacción que conlleva (aparte del movimiento direccional desde 'algo' ajeno a un ámbito propio, por ejemplo) un movimiento transformador o modificador de producción de algo nuevo (inexistente) que no es ni lo uno ni lo otro o que recompartimenta subrayando la distancia, y, de esta forma, al entenderla como práctica interactiva, también pueden tenerse en cuenta otras posibilidades como que algo (a) resulta extraño a 'uno' (b) en relación con una categoría identificativa (por ejemplo, el color de la piel), o que en la interacción el sujeto, a través de esa experiencia en el umbral, se vuelve extraño a sí mismo o transforma esquemas apropiándose de ellos. Todas estas variables manifiestan la contaminación de la experiencia de extrañeza con la figura de un tercero que actúa como intermediario y permite la interacción (la transgresión que hace patente el umbral) al clasificar lo ajeno o lo propio no solo relacional y recíprocamente (uno para otro), sino también respecto a un *tertium* comparativo, a un criterio categorial, que hace que lo ajeno se entienda como 'algo' con una identidad categorial definitoria, semejante y diferente respecto a ese 'algo' propio de acuerdo con lo que se tome como referencia en la situación. Así, por ejemplo, es posible que una lengua extranjera sea percibida como una experiencia extraña de incomprensión e inaccesibilidad desde los esquemas incorporados de la lengua materna; pero, a la vez, una lengua es identificada, definida, y categorizada, precisamente, como lengua extranjera (Waldenfels, 2000: 251); es a partir de este criterio que es ordenada como semejante o diferente en relación con la lengua materna y, por tanto, una lengua entre otras, equiparable, igualada a esos otros órdenes categorizados por el criterio de 'lenguas', pues, de lo contrario, no sería reconocible, ni

siquiera como tal lengua[114]. En la práctica, sin embargo (al margen de la dimensión categorial), el orden extraño respecto al propio es más que una lengua entre otras porque excede un orden propio. Pero, como indica Waldenfels, es prácticamente imposible deshacerse de estas equiparaciones de lo que, en realidad, no es igual y que he vinculado a la identidad categorial. Y de esta forma, si bien el nivel colectivo de los órdenes discursivos afecta a la percepción y experiencia de lo extraño, los órdenes de categorización que marcan culturalmente los lados de la diferencia se corresponden con la función que desempeña el tercero. Gracias a estas categorizaciones, en el ámbito de la experiencia de lo extraño se puede diferenciar la que es intracultural de la intercultural, es una cuestión de identidad categorial y de gradación. Por esta contaminación y pluridimensionalidad del fenómeno, la experiencia de lo extraño puede producir una ruptura de fronteras o cuestionar los límites de un orden discursivo, planteando desafíos, por ejemplo, durante el aprendizaje de una segunda lengua extranjera o al adjudicar modelos de identidad.

En definitiva, ha de distinguirse entre la experiencia de lo extraño y la categorización de 'algo' como extraño, aunque a menudo no puedan separarse. En la experiencia de lo extraño (la que tiene un sujeto respecto a un objeto o esquema) en la que 'algo' se experimenta o le sucede a alguien como extraño, se produce una ordenación basada en la percepción de tipo práctico: en una situación concreta un esquema de simbolización (por ejemplo adscrito a un objeto) se le aparece a un sujeto y este no sabe cómo actuar con él o qué sentido adscribirle, bien porque no encuentra patrones conocidos válidos o adecuados (total o parcialmente) que pueda actualizar de forma automática o bien porque dicho esquema le resulta incompatible o incluso opuesto a los del orden conocido. Es decir, dicha experiencia de lo extraño, cuando es ya de tipo cultural, consiste en procesos de "no comprensión" desde lo propio conocido, que se corresponden gradualmente con una falta de cono-

[114] Así en este tipo de percepción se mantiene el entretejimiento originario entre lo propio y lo ajeno que hace posible que lo extraño sea observado como tal, pues de no existir dicho entrelazamiento, lo que habría es una extrañeza absoluta que sería imposible de apreciar o sentir.

cimiento (de elementos o esquemas), con la percepción de "sin sentido" respecto a un determinado orden o con la de "contrasentido" (Kogge, 2002: 274-288), la cual significa la oposición total y exclusión en relación con un orden propio de esquemas habituales. En resumen, consiste en conflictos que se producen en un momento de indeterminación o de suspensión y que tratan de ser resueltos.

3.2.4.4. La ambivalencia del intervalo intercultural

Este estadio o intervalo de oscilación se corresponde, en cierta medida, con lo que Helmbrecht Breining y Klaus Lösch denominan *Transdifferenz*[115]. Un concepto con el cual hacen referencia a lo que ocurre en torno a la diferencia en los procesos de interacción de este tipo. Según ellos, en estos momentos, se produce un mantenimiento de la frontera y a la vez el atravesamiento de la misma que temporalmente cuestiona la validez de esta y la hace oscilar (Lösch, 2005: 27). Así, pese a la resolución que se adopte ante ese momento de indeterminación, hay algo que permanece siendo incomprensible o inabarcable desde los esquemas categorizados como 'propios'. Con lo cual, aunque la diferencia se ponga entre paréntesis y se cuestione el binarismo, dicha diferencia se mantiene como punto de referencia. O, expresado con la terminología de Waldenfels, se conserva aquello que "aguijonea", que irrita el orden propio. Esto impide acudir a un esquema como el único auténtico y sin contradicciones, porque se cruzan modelos alternativos; pero simultáneamente se busca una solución para reestabilizar y manejarse con esa diferencia (la cual cuestiona la posibilidad de servirse de los esquemas conocidos e identificados como 'propios').

La ambivalencia de estas prácticas simbólicas radica en la doble dimensión del movimiento o juego en esa zona fronteriza: el atravesamiento o transgresión (equivalente

[115] El concepto fue creado en el marco de las investigaciones del Graduiertenkolleg "Kulturhermeneutik im Zeichen von Differenz und Transdifferenz" (http://www.kulturhermeneutik.uni-erlangen.de/) de la Universidad de Erlangen (Alemania) y las primeras publicaciones de Breining y Lösch delimitándolo datan del año 2002.

a la puesta en relación o comunicación) y el trazado simultáneo (diferenciación y visualización del umbral) de la frontera y por tanto de los órdenes. En esto consiste el componente fundamental de la interculturalidad[116], pero los procesos que esta noción abarca son más amplios que lo que se alcanza a denominar con la transdiferencia porque aquella tiene en consideración también los resultados de procesos temporales (intervalos) e incluye las modificaciones que estos procesos conllevan. No obstante, ha de matizarse que el objeto de estudio no son las fronteras en sí, ni la alteridad o el Otro, tal y como advierte Gutjahr (2002: 352), sino los procesos de culturación que van vinculados a ellas y que tienen también una doble función: por un lado, de tipo performativo, pues construyen las fronteras y los órdenes culturales que estas separan; y, por otro, de tipo dinámico, ya que contribuyen a la reproducción (y, por tanto, a la pervivencia de los patrones culturales) y, lo que es más significativo, a la modificación y la innovación, que serían impensables sin estos intervalos intermediarios que conducen a nuevas creaciones.

El momento de la interculturalidad es complejo porque se compone de la emergencia de un binarismo mediante la frontera transgredida (un proceso de estabilización de límites) y de una desestabilización simultánea y paradójica de esa frontera, dado que esta se ha podido transgredir. Es entonces cuando el esquema binario se tambalea y la duda hace acto de presencia. La comunicación que se produce a través de la frontera entre los elementos que ésta separa cuestiona la validez de ese binarismo; y, ante tal incertidumbre, se procura alcanzar la estabilidad o bien reestableciendo el binarismo y recompartimentando, o bien creando algo que lo supere,

[116] En 1999, Stefan Rieger, Schamma Schahadat y Manfred Weinberg advierten de esta ambivalencia esencial: "porque si la interculturalidad presupone la transgresión de la frontera trazada ente dos culturas, entonces ese 'entre' implícito en el concepto no puede referirse precisamente a la 'posición intermedia' de la frontera en sí. Pero, por otro lado, ese otro 'entre' tampoco puede pensarse como independiente de la frontera". ("Denn wenn Interkulturalität die Überschreitung der zwischen zwei Kulturen gezogene Grenze zur Voraussetzung hat, dann kann das in diesem Begriff implizierte Zwischen eben nicht die 'Zwischenstellung' der Grenze selbst meinen. Andererseits kann dieses andere 'Zwischen' aber auch nicht unabhängig von der Grenze gedacht werden") (1999: 11-12).

pero que respecto a otra cosa establecerá también una nueva relación marcada por el entretejimiento y el nuevo binarismo. Es decir, se crean y se desplazan las fronteras; pero, en general, el momento transicional concluye diluyéndose en un nuevo discurso de identidad y de poder.

Esta ambivalencia de la subversión y estabilización simultánea de fronteras es, como indica Schwab (1982: 74), característica del "campo intermedio", en el sentido del psicoanalista Donald Woods Winicott, como fase del desarrollo subjetivo humano en la que el sujeto adquiere la primera posibilidad de autorrepresentación y diferenciación del 'yo' frente al 'no-yo' (posterior a la fase del espejo)[117]. Se unen el otro real y el otro interiorizado y se crea un espacio de juego intermedio en el que el vínculo con la madre es mantenido simbólicamente por medio de un objeto 'otro' representativo: el "objeto transicional" (el oso de juguete, la manta, etc.). En él consiste la primera construcción simbólica, que es paradójica, porque en ella se presentan el interior y el exterior del sujeto a la vez, manteniendo entre paréntesis esa separación. Este es el origen de la creatividad para Winicott y del imaginario para Schwab (1982: 72), sin el cual no existe la posibilidad de pensarse a sí mismo porque no existe la de trascenderse y pensar "un otro que no es". Con su doble función y su doble sentido, el imaginario es un motor con estructura dialógica[118] que significa y coordina la realidad externa e interna al mismo tiempo. Por tanto, la fuerza creativa del imaginario proviene de la interacción originaria entre el yo y el otro, lo propio y lo ajeno y su simultánea separación, lo cual muestra la decisiva significación de la interculturalidad para el acto creativo simbólico[119]. Y, por otro lado, los procesos interculturales

[117] Para ello une la mirada del otro (la de la madre) sobre él, con la mirada propia de la auto-imagen reflejada en el espejo y se construye la ilusión de unidad, que, sin embargo, existe a partir de la división original interna (yo/ello).

[118] Dialógica porque, más allá de la relación lógica dialéctica o de confirmación, se aprecia la interrelación con una posición o voz ajena en el interior, tal y como indica Bajtín para el concepto dialógico (Bajtín "La palabra en Dostoievski" [1963] 2003: 268).

[119] Lotman (1990: 141) y Bhabha (Rutherford, 1990: 210-212) coinciden en considerar la frontera en sí o el tercer espacio, respectivamente, como lugar dialógico, de intercambio, de creación y de dinamismo cultural, así como de prácticas de interpretación. Ambos sustancializan, por tanto, la frontera (aunque el planteamiento de Bhabha intenta integrar el aspecto temporal, algo que suele

consisten en fórmulas dialógicas que se sirven de construcciones imaginarias simbólicas transicionales para soportar la ambivalencia y la transitoriedad o para intentar eliminarla. Dichas formas de enlace productivas (entendiendo también como productividad la creación efímera de ese momento dialógico) que se dan en prácticas tanto de adscripción de sentido como de experimentación y actuación, consisten en interacciones de lo propio y lo ajeno, las cuales no pertenecen ni a uno ni a otro y comunican transgrediendo un umbral que de por sí ya los unía.

3.2.5. *Modelos de interacción en la frontera de las prácticas simbólicas interculturales*

A partir de estos planteamientos que apuntan a la ambivalencia de los procesos del contacto intercultural, surge una propuesta para una tipología de los mismos. Dado que el enfoque pragmático, fenomenológico y cognitivo expuesto ha conducido a un énfasis en la interacción en torno a la frontera, una clasificación de estructuras o modelos descriptivos se centrará en las variaciones de este aspecto clave. Lo que se presenta es el alcance conceptual del fenómeno de forma aislada para su mejor comprensión, aunque en realidad esta dimensión es inseparable del nivel discursivo-ideológico, en el cual actúan las fuerzas y tensiones de poder fundamentales para impulsar esos movimientos[120], así como del nivel concreto situacional-material y subjetivo.

---

olvidarse). A diferencia de ellos lo que se postula aquí como motor creativo es el momento del encuentro; ahora bien, si se adopta una metaforización espacial, el espacio fronterizo, el tercer espacio o la "zona de contacto" (Pratt, 1991: 34) podrían resultar hasta cierto punto equivalentes, pero siempre que se interpreten como móviles.

[120] Así, la figura del híbrido como ejemplo de recombinación de esquemas, en su dimensión discursivo-ideológica contextual puede estar constituida a partir de la supremacía ejercida desde uno de los órdenes (como podía ocurrir en sociedades coloniales) o es posible que su valoración discursivo-ideológica varíe de unas épocas a otras, y pase, como en este caso, de ser considerado como algo negativo a adquirir connotaciones positivas desde ciertas coyunturas intelectuales o sociales. Es decir, los mismos modelos de interacciones adquieren sentidos cambiantes según los órdenes discursivos contextuales que intervengan en su interpretación y producción, así como según la valoración y función ideológico-discursiva que adquieran.

Dado que el sujeto es el agente necesario que interrelaciona elementos en esas prácticas y que a su vez es atravesado por innumerables esquemas culturales en contacto, es él el que se convierte en el primer criterio de esquematización de los fenómenos. En primer lugar, se atiende al micronivel de los contactos en el nivel subjetivo e individual, para pasar después a las situaciones en las que la intersubjetividad se hace explícita y, por último, al estudio de los fenómenos, en situaciones colectivas y en un macronivel. Esta escala se traduce de la siguiente forma: A) análisis de la práctica de producción de sentido (tanto de adscripción como de actuación) entendida como materia simbólica en movimiento direccional, en cuanto respuesta de un yo hacia un tú (un elemento), la cual se oculta en el interior del sujeto o se manifiesta en un resultado material, y puede darse en un sujeto (o parte de él) en movimiento direccional atravesando el umbral hacia otro lado o como tránsito transformador hacia algo nuevo (incluyendo las variantes de resultados del proceso como eliminación, fracaso, etc.); B) análisis del proceso comunicativo interpersonal y recíproco en el umbral y C) y D) observación de prácticas de adscripción y actuación que producen transformaciones en el nivel colectivo cultural. En cada una de estas tres últimas opciones pueden darse a su vez variables de movimiento intercultural análogas a las del primer tipo (A). Se verán a continuación de forma pormenorizada los modelos correspondientes al primer tipo A.

A) Acto performativo de producción de sentido en el nivel subjetivo.

Ante la interpelación de 'algo' dado o de un objetivo hacia el que se tiende se produce un movimiento por el cual se busca adscribir un sentido o actuar, es decir, responder o reaccionar. En ese intervalo de búsqueda el elemento u objetivo fricciona con los esquemas viejos o conocidos de los que dispone el sujeto, lo cual puede desarrollarse de diversas formas cuando dicho elemento se categoriza, se percibe o se experimenta como ajeno. Dependiendo de cómo se perciba la extrañeza (por influencia también de la figura del tercero)[121] y de cómo se

[121] Véase en el apartado 3.2.4.3. la clasificación de Wener Kogge de modos de experimentar la extrañeza y sus correspondientes causas (falta de elemento

disponga de los esquemas[122], habrá varias posibilidades de movilidad respecto a la frontera que ha surgido y diversas opciones de cierre de ese intervalo. En todo caso se trata de un proceso de producción simbólica nueva, puesto que no existe previamente, pero no siempre será innovador el resultado.

A.1) Forma dialógica 'simple' en la que el intervalo de indeterminación provocado por la interpelación de 'algo' dado que se percibe (en la experiencia y en la categorización) como extraño se resuelve acudiendo a esquemas (de órdenes) conocidos de tipo categorial que se han creado previamente y existen en la memoria cultural, por ejemplo imágenes de lo extraño, estereotipos, prejuicios, discursos tradicionales sobre lo extraño u 'otros' extraños. El momento situacional y transitorio de la indeterminación o polivalencia se soluciona de forma poco problemática, pues se prolonga hasta que se toma una decisión o una salida al conflicto mediante la (re)producción o construcción creativa por la cual 'algo' se interpreta y configura como extraño o extranjero con la actualización de esquemas estables que categorizan 'algo' como extranjero a partir de la perspectiva dominada por determinados esquemas conocidos y categorizados en oposición (como 'propios'). Una oposición tras la cual se esconde un tercero ordenador, es decir: el elemento entra en fricción con esos esquemas porque de lo contrario no se sedimentaría, pero no contribuye a la modificación de dichos esquemas. Solo es nuevo el momento comunicativo de esa fricción. Es una forma que evita o anula la duda, tamizando lo ajeno o revistiéndolo con esquemas propios y conocidos de semantización de lo ajeno. Esta práctica de construcción o proyección simbólica de un 'otro' consiste en una confirmación o constatación del umbral-frontera, en una compartimentación. Por ello algunos críticos no consideran

---

o esquema, "Unwissen", falta de regla o esquema que permite la adecuación a un orden de ese 'algo' que de por sí es coherente, "Unsinn", y contrasentido, choque y oposición total a un orden, "Widersinn").

[122] Como ya se ha mencionado en el apartado 3.2.2., siguiendo a Reckwitz, puede darse una actualización casi automática de esquemas para aplicar (compartimentación) o una situación problemática, ya sea de polivalencia o de indeterminación, en la que el intervalo de búsqueda es más complejo.

que este modelo responda a una práctica intercultural, reprochándole que, o bien no tiene en cuenta la voz del otro (o lo que el objeto ajeno lleva implícito de la voz de ese otro sujeto) y, por tanto, no se interactúa; o bien que se limita a confirmar una frontera y no se realiza ninguna transgresión de la misma que suponga una interrelación. Por el contrario, desde los planteamientos que se vienen exponiendo en el presente capítulo, estas prácticas sí que son consideradas como interculturales por muy reduccionistas, inventadas y 'poco auténticas' que puedan resultar; pues aunque sea en un momento efímero particular, tanto el movimiento direccional o acercamiento como el contacto comunicativo son necesarios para que tenga lugar esta adscripción o experiencia; es decir, para advertir y percibir que hay 'algo' que se escapa al orden propio. Efectivamente no se produce una transformación del sujeto, no peligra su estabilidad, ni se transforman los esquemas de forma duradera, porque no se produce una acción por la cual el actuante adopte esos otros esquemas de un orden ajeno y puede, incluso, que oiga, pero no escuche los enunciados de ese otro, porque en última instancia lo que se produce es una recompartimentación o incluso una eliminación parcial de aquello que aguijonea la 'mirada' propia de las cosas para evitar la inseguridad o la incertidumbre. Sin embargo, el hecho mismo de percibir e incluso de reconocer a ese otro como ajeno, implica confirmar otro orden de las cosas, otros esquemas, y este hecho ya es de por sí una forma de mirar más allá del muro, hacia el otro lado, aunque sea muy brevemente. Pues como ya se ha visto anteriormente, las miradas atraviesan fronteras y, si estas son opacas, también el imaginario se constituye en intermediario.

Ciertamente, de las formas posibles de dialogismo intercultural, esta es aquella en la que tiene lugar una menor intensidad del diálogo y del encuentro, quizá la más monologizada de las formas dialógicas, pero es dialógica en definitiva, dado que en ella el otro está siempre presente, pues se tiende hacia él en forma de respuesta. Consiste en una puesta en funcionamiento de la imaginación y la inventiva reutilizando (reproduciendo) símbolos, ya

fosilizados, para hablar del extraño o del encuentro con él. Y son estos unos símbolos que tienden a subrayar la diferencia, pero aplicados a una situación dada o materia particular que adquiere así sentido (el cual es siempre nuevo en cada acto porque, aunque se reproduzcan esquemas y símbolos para dar significado, estos actúan con un objeto, situación o materia que es nueva en cada ocasión). Estas imágenes o discursos de la memoria cultural (o imaginario social, según la terminología imagológica) son objeto de estudio de la Imagología comparatista que les adjudica funciones y valoraciones exclusivamente para la formación de la identidad categorial 'propia'. Es decir, su núcleo de interés es lo 'propio' y consideran dichas imágenes como invenciones exclusivas a partir de la propia cultura (colectiva en este caso) frente a otra. En ello consiste, precisamente, la crítica que realiza Said desde los Estudios Postcoloniales a la imagen de Oriente construida por Occidente como un gran discurso estereotipado, eurocentrista, inventado y no auténtico, en su famosa obra *Orientalismo* (1978)[123].

Desde luego, las estrategias que utiliza este modelo de relación son formas de traducción del otro a los esquemas 'propios' o conocidos y conllevan el peligro de extremar la anulación del aguijón de lo extraño hasta el punto de no reconocer o no percibir el orden ajeno, apropiándolo e incluyéndolo como un extraño intracultural del orden propio; pero hasta en estos casos, que pueden ser totalmente irrespetuosos, humillantes, violentos y aniquiladores mientras el otro esté presente (aun en su ausencia obligada), existe la interacción, por muy terrible, asimétrica y aniquiladora que esta pueda llegar a ser. Evitar estas formas de adscripción de sentido reduccionistas, poco auténticas si se quiere, y plagadas de malentendidos e invenciones, implicaría borrar del campo de estudio todos los diálogos conflictivos y las interacciones interculturales problemáticas (incluidos los campos de batalla) y desde el punto de

[123] Por supuesto, Said no pertenecía a la escuela imagológica, pero realiza un verdadero estudio de la imagen del otro exotizado desde presupuestos de construcción del discurso, teniendo en cuenta la categoría de 'poder', en la línea teórica marcada por Foucault y da, en este sentido, un gran impulso a las investigaciones sobre la representación de la alteridad y la identidad.

vista productivo simbólico, significaría eliminar del análisis toda una serie de prácticas de proyección e imaginación que se dan en la comunicación (también entre sujetos) con el otro y consigo mismo. Puede no reconocerse al otro el derecho de un orden propio, pero mientras sea percibido como ajeno, existe la paradoja de la extrañeza, de la accesibilidad de lo inaccesible que irrita ese orden por un instante, aunque inmediatamente esa percepción sea eliminada por el no reconocimiento o no respeto del orden ajeno. Cuando Cristóbal Colón, en su *Diario de a bordo del primer viaje a las Indias* (1492-1493) denomina las tierras con las que se encuentra, desconocidas para él, con expresiones como "Paraíso" o "estas Indias" está produciendo sentido desde su perspectiva con la semántica de discursos para espacios ajenos, sin tener en cuenta cómo esos 'otros' hablan de sí mismos, pero esta falta de respeto, no significa que esa producción simbólica performativa nueva (que no innovadora) esté produciendo sentido igual que si se tratara de un objeto desconocido y nuevo que apareciera dentro del orden de su "mundo de vida" cotidiano. El mecanismo de construcción semántico-lingüístico puede ser similar, pero aunque el orden propio conocido sirve de referencia en ambos casos, la diferencia estriba en que, para lo que serán las colonias, Colón utiliza esquemas previos de adscripción de sentido, que son relacionales respecto a algo propio y que se utilizaban para expresar órdenes separados (ajenos). No obstante, mediante los actos de dominación, esos órdenes 'otros' son adscritos como dependientes del propio orden y no son respetados en su autonomía, por ejemplo, con actos performativos como las denominaciones, lo cual no significa que el extraño y su orden sean entendidos como un objeto cuyo origen sea el orden propio. De igual modo, Friday, el personaje de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, tampoco es respetado, se le impone un nombre desde otro orden y es así apropiado, pues, desde el discurso de la época, al considerarlo como salvaje, no poseía un orden cultural propio.

Es decir, la ficción imaginaria y la proyección desde los esquemas propios previos creados y colectivos sobre un 'otro', no son más ni menos auténticas que las que se

realizan sobre uno mismo o que las que realiza ese otro sobre sí mismo, pero sí son menos innovadoras que otras producciones, más estabilizadoras y, por supuesto, extremadamente jerárquicas y violentas. Al establecer mediante actualizaciones la diferencia o frontera entre propio y ajeno en el nivel de la identidad categorial, es una figura del tercero ordenadora la que interviene y, en muchos de estos casos, el peligro reside en que en la contaminación de esta forma con la de lo extraño se han confundido ambas dimensiones hasta tal punto que, en clave etnocentrista, lo extraño es reducido a 'algo' especial dentro de lo propio, a 'algo' intra-ordinario (Waldenfels, 2000: 258). Ha tenido lugar entonces un segundo desplazamiento hacia un ámbito de esquemas de adscripción más lejano o de segundo nivel. En ese ámbito las exigencias de consistencia de los esquemas que pueden asociarse con el elemento son menores. Por ejemplo, en prácticas generales, 'algo' dado podría ser desplazado a un ámbito lúdico, infantil o imaginario en el que existan otras posibilidades de adscripción de sentido, siendo así tratado o considerado como 'algo' especial intra-ordinario. Habrá pasado al ámbito u orden de lo especial (de grado inferior), a una especie de suborden[124]. En el caso de la experiencia de la extrañeza, si esta se equiparara con lo "especial intra-ordinario" se la despojaría del elemento que "aguijonea" y sería reducida a esquemas de orden propio[125]. Así pues, llevado al extremo este proceso significa no sólo la reducción, sino también la eliminación de los esquemas que producen extrañeza, al convertirlo en algo propio y conocido o al anularlo.

Otra variante se produce cuando la resolución del intervalo es más problemática porque tras la indeterminación se ponen en práctica esquemas conocidos que categorizan al elemento interpelante como opuesto totalmente a un orden conocido. Es decir, se interpreta categorialmente como un 'no-orden' amenazante porque choca de tal

[124] Según Kogge, a esto precisamente conduce el proceso de 'no comprensión' que denomina "Unsinn" (sinsentido) (2002: 278).

[125] Si desde el principio se percibe como intracultural, no hay una adscripción intercultural (no se aprecia otro orden), pero esta sí que puede darse con posterioridad y es entonces cuando ese contacto puede interpretarse como intercultural y como aniquilador de la diferencia o del otro.

manera con lo que parecía adecuado para la situación que aceptarlo significaría renunciar a lo conocido. Con lo cual habitualmente se desemboca en una reacción de recompartimentación o incluso de rechazo[126].

La confusión de ambas figuras (la del extraño y la del tercero) que es el peligro del que advierte Waldenfels, puede producirse con otra fórmula que es la eliminación de la frontera y de esquemas de ambos lados. En este modelo con el tercero se equipara lo no igual subsumiéndolo a una categoría general común o semejante (por ejemplo, todos son considerados seres humanos y la diferencia racial desaparece) que se apreciaba ya en el entrelazamiento originario de ambos lados u orillas. Pero esta es una equiparación de lo no igual que se orienta hacia el extremo contrario, el de subrayar lo semejante, reproduciendo igualmente símbolos o discursos colectivos de la memoria cultural (supuestamente universal), que en los casos más radicales ignoran la diferencia, sin la cual, por otro lado, no es posible entender la noción de semejanza[127].

A.2) Cuando además de constatar el umbral, el movimiento hacia el otro lado provocado por 'algo' interpelan-

[126] Desde los presupuestos de la Imagología de la Escuela de Aquisgrán, estas construcciones imaginarias del otro son "heteroimages", que implican una valoración negativa o positiva de lo propio o autoimagen (Dyserinck, 1977). Desde otro marco teórico, cercano a la hermenéutica y a la didáctica intercultural, de las cuatro categorías de acercamiento al extraño que propone Ortfried Schäffter (1991) este modelo se correspondería con la segunda, "Fremdheit als Gegenbild" (extrañeza como contraimagen), por la que lo ajeno es un opuesto incompatible, un enemigo natural que amenaza la propia integridad o al revés, un contrario positivo frente a lo propio negativo. Es decir, se establece una clasificación jerárquica por comparación valorativa. También la noción de orden contrario a los esquemas de un orden propio se recoge en la terminología de Kogge como "Widersinn" (contrasentido) (2002: 285-287, 312). Y, por último, de los tres modelos conceptuales del conflicto cultural en los textos que establece Schlieben-Lange: "entweder-oder", "sowohl-als-auch" y "antinomische Texte" ("o-o", "tanto-como" y "textos antinómicos") (1995: 13-17), el primero es una fórmula de oposición o constatación de la frontera muy similar a la que aquí se presenta.

[127] Esta fórmula extrema se corresponde con el primer modelo de experiencia de lo extraño de Schäffter, denominado "Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen" (extrañeza como resonancia de lo propio) (1991: 16-18), en el que se busca la base compartida que está en el origen común a ambos y así, a través del origen y del otro, se descubre también lo propio. Según Schäffter el sujeto acude a una especie de conocimiento previo que le proporcionan las experiencias transculturales y que le permite buscar lo común humano en el otro.

te conduce a una producción creativa o innovación mediante fricción o recombinación de esquemas, en lugar de reproducción y compartimentación inmediata de acuerdo con imágenes preconcebidas en la memoria cultural, entonces ha tenido lugar una sedimentación o una adscripción de sentido que soluciona la experiencia de polivalencia de esquemas válidos para esa situación, poniéndolos en comunicación. En estos casos la recombinación puede constituir un nuevo esquema interpretativo. La perspectiva a partir de un tercero intermediario es la que pone en relación esos esquemas, a veces contradictorios o incompatibles entre sí, pero que en este tipo A2 son conocidos para el sujeto. Así tiene lugar una innovación y modificación de esquemas previos para resolver la problemática que se plantea, dado que los esquemas propios habituales, incluso los símbolos fosilizados de lo ajeno, no se adecuan o solo parcialmente para esa situación dada.

De esta forma se da una modificación productiva o transformación de esquemas viejos conocidos para poder adscribir sentido o actuar ante ese elemento que fricciona de manera, hasta cierto punto, problemática con ellos porque se aprecia en él alguna característica que impide al sujeto servirse de forma inmediata de los esquemas incorporados para resolver el intervalo de duda y ordenarlo fácilmente.

A.2.1) En una primera opción, muy asociada al tipo anterior, A1, la recombinación creativa e innovadora de esquemas viejos conocidos para el sujeto se puede dar como respuesta ante la indeterminación (por falta de esquemas) o ante el choque de esquemas que ha desencadenado 'algo' que resulta extraño (por influencia también de un tercero ordenador) en la práctica y categorialmente. En estos casos se acude a esquemas que interactúan y transforman los preexistentes sin necesariamente ser incompatibles entre ellos y que incluso pueden proceder de un mismo orden discursivo. Con medios como la derivación, sustitución, adición o a través de la combinación de órdenes diferentes de esquemas que estaban en relación lógica o jerarquizada, se obtiene un nuevo patrón de sentido. Esta constelación creativa no suele tener el potencial de ruptura o intensi-

dad de transgresión en relación con el elemento 'ajeno' que sí se verá en otras opciones que se explicitan posteriormente, dado que a menudo estos procesos terminan con una recompartimentación que o bien subraya de nuevo el umbral y el choque por incompatibilidad o coloca al elemento dado 'ajeno' en un espacio intra-ordinario dependiente de un orden. Por ejemplo, las denominaciones que se crearon en la Conquista como 'Nuevo Mundo', 'Nueva España' o América son producciones novedosas que mantienen implícitamente la tensión entre órdenes que se separan aunque sean interdependientes (Nuevo Mundo/Viejo Mundo, Nueva España/España, América/Américo) o se someten uno a otro en jerarquía. Así, la denominación 'América', no surge de la interacción de esquemas de colonizadores y colonizados, sino que es impuesta desde esquemas europeos por los colonizadores, pero representa de forma latente una ordenación dual debido a la huella de su origen (Américo[128]) que resuena en la variación del esquema transformado para la nueva situación (por medio de la sustitución de la 'o' de Américo por la 'a'). Pero, aún es más, la nueva denominación muestra el reconocimiento de que se nombra con ello algo fuera del orden propio conocido para lo cual no se disponía de esquemas de comprensión y es, precisamente, en ese momento, cuando, sin embargo, es anulado a la vez su orden previo (su autoordenación) dado que es apropiado y no es respetado, sino convertido genéricamente en femenino y, por tanto, 'supeditado' también, ya fuera al tratar de equipararlo a los órdenes previos o al construirlo como 'femenino' en algo digno de ser conquistado, dados los discursos imperantes en la época.

Y, puede darse también una modificación o producción creativa de sentido cuando, en el intento de acercamiento al otro o de adscripción de sentido del mismo, se emplean

[128] Sería el cartógrafo alemán Martin Waldseemüller quien en 1507 utilizara por primera vez en su planisferio (incluido en *Cosmographiae Introductio*) la denominación 'América' (para Sudamérica) en honor al explorador Amerigo di Vespucci, por haber sido el primer europeo en reconocer que se trataba de un continente. La terminación femenina del vocablo debió producirse en principio por analogía con las designaciones para el resto de continentes conocidos (Europa, Asia, África).

estereotipos o constructos categorizadores para la comprensión. El poder de la imagen categorial que procede de lo extraño e interpela, provoca un intento de aproximación a esta que transforma también los esquemas habituales de reproducción en esa situación concreta. Es decir, en situaciones relativamente problemáticas de comprensión, el sujeto realiza esfuerzos para ponerse en el punto de vista del otro, cuando, en realidad, solo consigue actuar según lo que él cree que es dicho punto de vista o lo que cree que es la interpretación desde los esquemas de ese otro, y lo que elabora es una mera construcción de tópicos fosilizados o una mala interpretación productiva (en forma de proyección, por ejemplo).

A.2.2) En una segunda opción, el tercero intermediario que interviene para recombinar esquemas conocidos (viejos) tiene que superar una problemática mayor, debido a que esos esquemas a los que se puede acudir para hallar una respuesta ante algo que resulta o se categoriza como 'ajeno' (al menos en cierto sentido) en un momento dado, son incompatibles o contrarios entre sí, como mínimo desde un punto de vista categorial (a partir de la figura del tercero ordenador que interviene). En estos casos, en la estructura mental del participante o del colectivo se produce fundamentalmente una situación de polivalencia en la que varios esquemas son simultáneamente válidos o adecuados, pero chocan (total o parcialmente) entre sí como extraños desde la categorización de una figura del tercero y a veces, incluso, se contraponen de forma excluyente en la práctica. Las reacciones ante estas situaciones de polivalencia de esquemas conocidos son diversas, pero en todas ellas hay movimientos que cuestionan las mismas fronteras categoriales y es muy importante el papel que desempeña la figura del tercero (intermediario). Por ejemplo, la adscripción de sentido que se realiza desde la perspectiva de una figura del tercero observador sobre los *ganguro*, los jóvenes japoneses que se oscurecen la piel y llevan el pelo al estilo afro, lleva a Joe Wood en su artículo "The Yellow Negro" (1997) a categorizarlos con esta denominación del título sin resolver la polivalencia de esquemas discursivos raciales (negro/amarillo) a favor de uno de los dos, sino mante-

niendo dicho hibridismo o polivalencia. Esta recombinación no es una constatación de esquemas contradictorios sin más, de la ambivalencia; es también una interacción de esquemas de órdenes culturales conocidos para el sujeto, pero categorialmente extraños el uno para el otro en esa situación. Proporciona al objeto interpelante un sentido nuevo creativo e innovador y ese sentido se fundamenta en la relación dialógica y ambivalente que mantiene con esos viejos esquemas cuya memoria resuena en él, pues de lo contrario no se entendería, pero que a la vez al haber devenido o haberse transformado en 'algo' nuevo se aparta y distingue de ellos (por ello la relación es ambivalente y el sentido multicodificado). Equivale a la adscripción de sentido de 'algo' como híbrido o a las actuaciones en las que se hace visible el hibridismo de órdenes interno gracias al papel que se adopta como tercero intermediario de esquemas de órdenes. Este es un rol que con frecuencia desempeña el lector, por ejemplo, cuando tiene que actuar de tercero intermediario con elementos textuales.

Un caso típico es el que se da en ocasiones desde cierta perspectiva compleja como la de la llamada "generación 1.5" (la de los migrantes que se trasladan siendo adolescentes), aunque solo es un ejemplo paradigmático en cuanto a la cantidad y la intensidad, dado que este tipo de experiencias polivalentes pueden darse en cualquier sujeto. En estas prácticas simbólicas los sujetos conocen esquemas incompatibles y ajenos socialmente desde un punto de vista categorial, pero que a ellos les son propios en la identidad práctica. Surge así la percepción de polivalencia de patrones válidos e incompatibles entre sí en el nivel colectivo para una situación dada que en sí misma no tiene por qué serles ajena. Esta puede resolverse mediante una recombinación de esos viejos esquemas conocidos, pero extraños entre sí, produciéndose una hibridación (no necesariamente armónica ni simétrica). Se crea así un nuevo esquema que mantiene la tensión, pero a la vez transgrede la frontera, en un principio insalvable, de la extrañeza categorial.

Como en estos casos no tiene por qué marcarse el 'algo' dado como 'extraño' frente al sujeto, o lo que es lo

mismo, dado que la percepción extraña o la experiencia de la extrañeza (identificada con uno de los dos participantes en la interacción) queda entre paréntesis, lo que se manifiesta como relevante es el hibridismo en sí, por ejemplo, el de un texto híbrido, el jazz-flamenco o el acto de cocinar la paella criolla, con sus interacciones internas de esquemas. Ha de diferenciarse aquí, por tanto, del proceso de generación de la receta de la paella criolla desde un colectivo colonizado marcado como tal frente al esquema del colonizador que ha adoptado, pues este fenómeno se corresponderá con el modelo A3. Detrás de estos hibridismos de tipo A22 se esconde el productor (por ejemplo el artista) que actúa como un tercero intermediario y que juega con las fronteras establecidas categorialmente, pudiendo identificarse con uno de los órdenes o mostrando simplemente el proceso de hibridación y provocando una reflexión, incluso una subversión. Esto sucede por ejemplo en situaciones en las que se muestran traslados a regiones 'especiales' como la de la estética, en las que el "sinsentido" ("Unsinn") (Kogge, 2002: 278) de lo incompatible se admite como posible.

Sin embargo, esta fórmula, aunque se base en una recombinación, puede llevar a una nueva recompartimentación que aparte ese 'algo nuevo' de los viejos esquemas (no combinados). Por tanto, aunque se produzcan esquemas nuevos, hay que tener también en cuenta otras consecuencias que pueden darse ante estas experiencias de polivalencia de esquemas conocidos. Así, en ocasiones, por la percepción intensa de la incompatibilidad categorial o por la imposibilidad de compatibilizar los esquemas (extraños) en la práctica, no se logra salir del todo de la indeterminación y optar por uno de los lados o por una fórmula de acoplamiento como la mencionada, sino que el resultado es otra forma de ambivalencia: la *epojé* o abandono de los presupuestos consabidos (Waldenfels, 2000: 260), por la cual las alternativas se manifiestan cuestionándose recíprocamente, pero sin solución.

Por último, cabe otra posibilidad y es que tenga lugar un movimiento de oscilación ante la indeterminación o, lo que es lo mismo, una duda que se soluciona acudiendo a unos

de los esquemas que están en conflicto en cada momento dado según la percepción pragmático-situacional; pero para poder observar esta estructura de movimiento es necesario el acceso a varias prácticas similares del sujeto o de los sujetos. El intervalo se despliega como una oscilación o flexibilidad del movimiento cuya resolución en cada caso se hace depender de la situación concreta[129]. Pues tal y como señalan Rieger, Schahadat y Weinberg estos actos de interacción, aunque estén regulados, nunca son predecibles por el margen de novedad de cada situación particular:

> La cultura propia ofrece un inventario de imágenes posibles a las que nos remitimos en el encuentro con lo extraño, unas imágenes que, cómo mínimo, no evitamos. Pero aunque dichas imágenes de la memoria cultural prefiguran la manera en que escenificamos cada uno de nuestros encuentros con la otra cultura, no la determinan por completo. Incluso aunque no podamos simplemente escapar de los esquemas de entendimiento archivados, se puede variar, quizás precisar, el entendimiento del extraño y de los otros mediante experiencias concretas[130].

[129] Aleida Assmann caracteriza esta 'doble perspectiva' de "estereoscópica" (1999: 71), pero se refiere al hecho de comprender 'algo' desde patrones de sentido de órdenes culturales diferentes entre sí como una cualidad exclusiva de quienes viven en situaciones peculiares "entre culturas"; sin embargo, desde los presupuestos de identidad categorial e identidad práctica que se han tratado aquí, esta habilidad o capacidad de la mirada polivalente tiene su causa en los conocimientos o saberes de varias categorizaciones posibles e incompatibles entre sí que haya incorporado un sujeto. Esas memorias culturales y conocimientos pueden haberse adquirido a través de experiencias diversas, que no siempre se corresponden con una vivencia directa de tales situaciones por parte del autor. Wierlacher, desde la *Interkulturelle Germanistik*, propone también un término, siguiendo a Hubert Orlowski, que remite a la doble mirada, "Doppelte Optik" (óptica doble) (Wierlacher, 1993: 58 y Wierlacher y Bogner, 2003: 23). Se trata de una fórmula que puede aprenderse para superar el etnocentrismo y que consiste en alternar y reemplazar recíprocamente, en la medida de lo posible, la propia mirada sobre los otros y sobre sí mismo con la mirada que proporcionan ellos sobre sí mismos y sobre nosotros. Es decir, consiste en un proceso que permite "ver" con los ojos del otro y así crear conjuntamente un espacio intermedio, pero Wierlacher se interesa solo por lo que esto puede suponer para el enriquecimiento de la autocomprensión.

[130] "Die eigene Kultur bietet ein Inventar möglicher Bilder, auf die wir in der Begegnung mit dem Fremden zurückgreifen, denen wir zumindest nicht entgehen. Doch wenngleich solche Bilder des kulturellen Gedächtnisses diese Art und Weise präfigurieren, wie wir unsere Begegnung mit der anderen Kultur jeweils inszenieren, so determinieren sie sie nicht vollständig. Auch wenn wir aus den archivierten Verständnismustern nicht einfach aussteigen können, läßt sich doch durch konkrete Erfahrungen das Verständnis des Fremden und anderen variieren, vielleicht präzisieren" (Rieger, Schahadat y Weinberg, 1999: 14).

A.3) Las prácticas simbólicas (de adscripción y de actuación) que no se limitan a la actualización o recombinación de esquemas conocidos, poseen una intensidad mayor, por cuanto no se resuelven con una identificación categorizadora sin más, sino que plantean una problemática indeterminación. En estos casos los esquemas conocidos de ordenación categorial de lo extraño a los que se acude en la memoria cultural no son suficientes y la vivencia de lo extra-ordinario pone en duda la estabilidad del binomio fronterizo. Se trata de situaciones en las que la seguridad que ofrecen los esquemas de adscripción de sentido conocidos no aparece tan fácilmente. El traspaso o la transgresión de la frontera adquiere otra cualidad porque no consiste solo en la mirada 'hacia' o en la intervención de una figura del tercero, sino en una oscilación sobre aquella frontera que es resultado de una sombra de extrañeza radical o inabarcable desde lo 'propio'. Así pues, algo resulta aquí 'ajeno' porque se presentan esquemas que resultan ajenos culturalmente y no se comprenden: ya sea por falta de los elementos para tratarlos o aprehenderlos, por desconocimiento, pues no se encuentra ningún esquema conocido para establecer un vínculo o puente[131]; o bien porque ese 'algo' o los esquemas que presenta chocan de tal forma con los esquemas de actuación esperables para esas circunstancias que suponen una oposición al orden[132].

Si el contacto en los casos anteriores estaba limitado debido a que lo extra-ordinario de la situación dada se adaptaba a esquemas conocidos, aunque conservara su estatus de extra-ordinario, existe la posibilidad aquí de que, ante la interpelación ajena y la dificultad de utilización de los esquemas incorporados, se opte por la recombinación de esquemas conocidos con esquemas nuevos que se ma-

[131] Este caso equivale a lo que Kogge denomina el primer nivel de la incomprensión, "Unwissen" (falta de saber) (2002: 286).

[132] Se corresponde con lo que Kogge, siguiendo a Roland Posner y a Iuri Lotman, llama "contracultura" (*Gegenkultur*) (2002: 297). Es decir, entendida la cultura como un sistema simbólico con un centro, la contracultura es una esfera dentro del sistema, pero que se aleja del centro, conformando el tercer estrato de las cuatro esferas en que lo dividen estos dos autores (central, periférica, contracultural, y extracultural) (Posner, 2003: 58-64 y Lotman [1984] 1996: 21-42). Según Posner, a los actuantes les resulta como algo en cierta medida opuesto a lo que sería adecuado según el sistema.

nifiestan en el símbolo categorizado y percibido como ajeno y que se extraen gracias a la fricción comparativa con los esquemas viejos que permite un *Tertium* (Kogge, 2002: 270). El resultado es una nueva creación, si la recombinación se lleva a cabo con éxito y el desconocimiento o lo inaccesible de lo ajeno no lo impide. Pero la configuración nueva (que emerge con el contacto y el umbral) pone en entredicho la validez de los esquemas conocidos para construir sentido, tanto en la experiencia externa de 'algo' que le 'ocurre' y aparece al sujeto como 'extraño', como en la experiencia de lo que irrumpe en el interior (familiar o conocido) como la figura freudiana de "das Unheimliche" (lo inquietante).

Esta fórmula puede ser el origen de nuevos estereotipos, pero también de nuevas adscripciones de sentido que consisten en un dialogismo de esquemas polivalentes e incompatibles (total o parcialmente) como en algunos procesos de adscripción de sentido de 'algo' como híbrido o en los de creación de sincretismos, por ejemplo de tipo religioso. Estos actos trascienden la perspectiva del pasado y llevan hacia otro lugar que no existe previamente. Las estructuras que surgen por un tercero intermediario ante la polivalencia son también de índole categorial y dependen de la percepción de esos esquemas como ajenos entre sí. Así, esta estructura de movimiento puede tener lugar como interrelación que realiza un sujeto interiormente entre los esquemas habituales que utiliza para identificar 'algo' y aquellos que le vienen de un 'otro'. Tal es el caso, por ejemplo, al interpretar 'algo' dado que resulta parcialmente ajeno al sujeto, como puede ser la paella criolla para un sujeto marcado (ante ella) como europeo o como puede ocurrir con el *ganguro* para un japonés. Los esquemas conocidos tienen que friccionar y romper la frontera hacia ese 'algo' nuevo dado para construir el sentido híbrido innovador, no exento de ambivalencia y tensión. Análogamente ocurre al colonizado en el que friccionan sus esquemas de categorización de sí mismo con los que provienen del colonizador para identificarlo, cuando por voluntad o por obligación traspasa esa frontera de separación. Este ejemplo concretamente permite observar cómo

a menudo estos procesos transgresores conllevan experiencias de extrañamiento de los sujetos o de lo conocido por ellos, debido a que el aguijón de la extrañeza se mantiene. Al verse el sujeto desde el otro lado y estar donde en principio no se puede estar se experimenta la percepción que desde una posición ajena extra-ordinaria se tiene sobre él como extranjero. El efecto es un alejamiento ante el yo de los esquemas propios (para ordenarse a sí mismo o al otro), al tener experiencia de la alternativa contrapuesta que viene del otro (sobre el sujeto opuesto que percibe o sobre sí mismo) y que cuestiona aquello que parecía inamovible.

No obstante, dado que en esta experiencia a menudo no se logran extraer esquemas suficientes ni siquiera a partir de ese 'algo' nuevo dado o ajeno por incompatibilidad de acceso o por desconocimiento, en no pocas ocasiones la experiencia de la extrañeza e indeterminación se cierra con un efecto de *epojé*, en el cual se admite la diferencia o la extrañeza de lo otro como alternativa, aunque no pueda comprenderse del todo[133].

Sin embargo, no solo se experimenta en prácticas de adscripción y comprensión esta fricción con los esquemas nuevos o ajenos dados, también aparece en actuaciones y producciones. Así, por un lado, ocurre cuando desde una posición que percibe la extrañeza de 'algo' se crea o genera con este y los esquemas viejos un patrón híbrido nuevo innovador, translimitándose ese sujeto o posición y transformando lo existente en la práctica. En esto consiste la originación de hibridismos como el sincretismo religioso. Y, por otro lado, pueden darse procesos de recombinación y transformación en movimientos de transgresiones fronterizas que se producen a causa de una metamorfosis o de un devenir hacia el otro lado incompatible. La creación performativa corporal que realiza un joven japonés consigo mismo para convertirse en *ganguro* sería un exponente

[133] Estas experiencias de adscripción de sentido que se corresponden con el traspaso fronterizo desde un lado puede realizarlas no solo el intérprete de un objeto que se presenta en la realidad, sino también el destinatario de una representación artística. Es decir, se corresponde con el otro papel que puede desempeñar un lector ante el texto, en lugar de actuar como figura de un tercero intermediario de la manera mencionada en el modelo A2.

de esta estructura. El movimiento transfronterizo del que está en devenir, del protagonista de un rito de paso, del transmigrante, del transexual, del que pasa atravesando de un lado hacia otro del umbral, se concibe como un proceso de tránsito (o intervalo transicional) que no es ni lo uno, ni lo otro, ni el umbral, sino algo nuevo que transforma el significado de los esquemas interactuantes. Y, de forma análoga, las configuraciones y figuras que se mueven y que tienden hacia algo que está más allá de los esquemas que este umbral separa, tienen un comportamiento que no se adscribe a un único orden de los participantes, sino que produce nuevas combinaciones dialógicas que trascienden ese umbral sin dejar de conservarlo implícitamente[134].

Pero ha de advertirse que la eliminación de uno de los extremos puede darse cuando, en la experiencia práctica, la transgresión del umbral es tal que se produce una 'transculturación'[135] total, una transmutación o un paso completo al otro lado de un obstáculo, como un devenir 'extraño' (un extrañamiento) en el que si el proceso se completa el aguijón de extrañeza desaparece porque aquello que era 'ha dejado de ser' y con él se elimina la frontera[136]. O, a la inversa, se tiene la experiencia de 'algo' que resulta extraño y en el contacto este se transmuta en algo completamente conocido (absorción). Las fórmulas radicales de reacción ante la irritación de lo extraño en las que el aguijón también desaparece son: la anulación de su orden y la aniquilación. No obstante mientras queden huellas o ecos

[134] Estos modelos del tipo A3 coinciden, hasta cierto punto, con los de "Fremdheit als Ergänzung" (extrañeza como suplemento) y "Fremdheit als Komplementarität" (extrañeza como complementariedad) de Schäffter (1991: 22-27). En el primero lo ajeno es el campo de aprendizaje que sirve para descubrir lo que falta a lo propio e intentar transformar lo conocido integrándolo, aunque a veces no se logra, y, en el segundo, se hace hincapié en la imposibilidad de aprehender o integrar ciertos ámbitos ajenos que se reconocen y respetan, tal y como se ha visto en el efecto de *epojé*. Hasta cierto punto, también se corresponden con lo que Schlieben-Lange califica como "textos antinómicos" (1995: 13-17), pues consiste del mismo modo en la superación del conflicto uniendo ambos extremos y a la vez en el mantenimiento de la tensión. Pero tanto una propuesta como otra resultan más estáticas que la que aquí se propone porque parten de la preexistencia de dos ámbitos (de lo ajeno y de lo propio) previos al contacto.

[135] Véase el capítulo 3.1.2. sobre el concepto de transculturación.

[136] Aunque ha de insistirse en que mientras exista la memoria o la huella, como ya se ha indicado, este proceso nunca será tan 'absoluto'.

rastreables podrá entenderse el movimiento transfronterizo y transformista (respecto a los esquemas previos) que se ha realizado.

B) El diálogo con reciprocidad explícita implica un movimiento en dirección mutua entre dos sujetos (como mínimo). Se trata de formas en las que los fenómenos de acción y reacción crean un entramado en vaivén, balanceo o zigzag en el que tienen lugar intentos de determinación recíprocos poniendo en práctica las estructuras de tipo A ya explicadas. La práctica simbólica está conformada por las posiciones o perspectivas de ambos sujetos en relación dialógica y puede construirse de diversas formas: plagada de malentendidos e incomprensión, de oposiciones sin consenso, de relativización recíproca de las creencias de cada uno, puede conducir así a modificaciones mutuas, o caminar hacia un objetivo conjunto fuera de ambas, tener efectos innovadores, etc.

C) Si en los modelos conceptuales anteriores, el nivel suprasituativo (discursivo) de órdenes compartidos a nivel colectivo interviene expresándose en el micronivel de las prácticas simbólicas individuales, la atención se fija aquí en el proceso inverso, en cómo una microsituación particular incide en el nivel colectivo y se estabiliza discursivamente (ella o sus efectos). Este proceso es considerado en la presente categorización como un fenómeno 'transcultural', en donde el prefijo 'trans' indica movimiento de transferencia o traslado direccional que puede conducir a una innovación en la que se movilizan esquemas (conflictivos y contradictorios) con adscripción ajena, produciéndose un tránsito y una transformación, la cual es trasladada por un mediador al nivel colectivo o se produce simultáneamente en las prácticas de todo un colectivo. En ambos casos se vuelve recurrente en el nivel colectivo porque se asienta a través de la repetitividad. Es, pues, un fenómeno puntual visto desde una microperspectiva[137].

[137] Andreas Reckwitz (2006), cuya conceptualización se ha seguido en parte en este trabajo, denomina este fenómeno de transformación innovadora que se asienta y modifica esquemas a nivel colectivo como "interferencia en sentido estricto" (no solo para esquemas culturalmente extraños), pero dada la connotación de 'perturbación de algo cerrado' que tiene el término y que recuerda a modelos más tradicionales, se opta aquí por estos otros vocablos con el prefijo

En otras palabras, consiste en un fenómeno de fricción en el que algo que interpela o llega, roza con un esquema extraño y gracias a ese contacto puede encontrar un anclaje para aterrizar en el individuo o en varios individuos (mediadores) que se adscriben a un mismo colectivo[138]. Lo que aterriza necesita para acomodarse algo más que la diferencia, necesita también algo semejante, aunque sea solo un objetivo o interés común (como el bien común) o coincidente (con genealogías distintas), de tal forma que la permanencia y la ritualización se hacen viables; ahora bien, no de la misma forma que en origen, sino resignificando o transformándose por el contacto y las tensiones de poder inherentes a él. El éxito de una estabilización de este tipo dependerá, por tanto, de diversos factores coyunturales entre los cuales las tensiones entre hegemonía y contra-hegemonía son fuerzas fundamentales.

Cuando las innovaciones interculturales se acomodan en forma de nuevos *habitus* o esquemas que ha incorporado un colectivo (pues se observan en sus prácticas recurrentes), entonces la interculturalidad habrá trascendido el nivel particular y se está estabilizando en la memoria cultural[139]. Lo que puede observarse es el resultado de un proceso de transferencia o traslado de algo cuya procedencia es extra-ordinaria, siempre que se tenga presente el papel ejercido por una perspectiva subjetiva particular y la marcación de órdenes. También es posible, sin embargo, prestar atención a más de una perspectiva confluyente, especialmente cuando el traslado presenta reciprocidad explícita[140].

'trans-'. Por otro lado, esta elección se sitúa a la vez en la línea marcada por las tesis de Urs Meyer, Roberto Simanowski y Christoph Zeller sobre el concepto de "Transmedialität", que recoge según ellos las nociones de tiempo, movimiento, transferencia y proceso de transformación mejor que los términos con prefijo 'inter-', aunque estos autores no hacen referencia al colofón en el nivel colectivo sobre el que se hace aquí especial énfasis (Meyer/Simanowski/Zeller, 2006: 10).

[138] Este concepto lo utiliza Pratt (2008a) siguiendo las tesis de la antropóloga Anna L. Tsing y su definición: "Cultures are continually co-produced in the interactions I call 'friction': the awkward, unequal, unstable, and creative qualities of interconnection across difference" (2005: 4).

[139] Nótese que no se trata de la adopción momentánea por parte de un grupo, puesto que esta sería un fenómeno particular efímero correspondiente a un micronivel similar a la de los modelos precedentes.

[140] De la descripción de estos procesos de transferencia o 'importación' que

Ha de destacarse también, que sin este modelo C no podría explicarse la vinculación entre los modelos A y D, pues el modelo C es el paso intermedio necesario para que se pueda hablar de una fórmula que también es transcultural, pero se concibe como macroperspectiva, tal y como se verá a continuación.

D) El último modelo se refiere a la concepción del movimiento transversal o transcultural observado desde una perspectiva 'macro' o desde un 'macronivel': a vista de pájaro. Es decir, la diferencia fundamental con el modelo anterior reside en la magnitud o la escala. Si en aquel se veía cómo el movimiento 'trans' puede llevar a un resultado intercultural híbrido desde un nivel individual-subjetivo (del microcruce) a un nivel colectivo suprasituacional, esta otra estructura abstracta conceptual se refiere a la observación a escala macro: como entramado de enlaces. La metáfora equivalente es de tipo reticular, pero no tiene solo en cuenta ese nivel abstracto objetivo de los órdenes, sino que se entiende como un entramado de cruces que se desarrollan en un nivel subjetivo particular. Es decir, aunque el enfoque haga hincapié en el plano objetivo-material o abstracto (en los desarrollos y entrelazamientos de memorias culturales y discursos), no se olvida de que estos procesos tienen lugar a través de las prácticas de los sujetos y de que se desarrollan en el tiempo de estos y no de manera autónoma. Pero lo que entra en contacto en la praxis y en el interior de los sujetos no son órdenes enteros, sino parte de esos órdenes del saber, de esos discursos, pues la unidad de un orden o sistema no está contenida en una concien-

---

atraviesan fronteras culturales se han ocupado, entre otras, la Teoría de la transferencia cultural de Espagne y Werner, que distingue tres pasos en el proceso (selección, transporte e integración; Kortländer, 1995: 6-10), la Teoría de los Polisistemas de Even Zohar y Toury y otros desarrollos teóricos en el campo de la traducción y de la comunicación. Pero, dado que en general sus planteamientos se apoyan en una concepción holístico-sistémica y objetiva en la que se producen interferencias entre sistemas (ya sean entendidos con Bourdieu como "campos" o con Lotman como "semiosferas"), su base conceptual muestra ciertas contradicciones con los postulados defendidos aquí. Por tanto, se suscriben algunas de sus contribuciones en lo referente a las estrategias de traslado o a la figura del mediador que transporta y pone en comunicación símbolos, pero siempre que se interpreten dichas aportaciones a partir del concepto dinámico de 'culturas' y no, exclusivamente, como interacciones de esferas cerradas a la manera de culturas o lenguas nacionales.

cia (en todo caso estaría la idea de unidad o un constructo descriptivo de las prácticas).

D.1) Cuando este macronivel se observa en dicho plano colectivo suprasituacional y recurrente al que conducen las "transferencias" que se estabilizan, puede considerarse coincidente, hasta cierto punto, con los conceptos de transculturalidad de Wolfgang Welsch (2000), hibridismo y globalización diversificante de Jan Niederve Pieterse (1995 y 2001) y con otros como los "itinerarios transculturales" de la macroantropología de James Clifford (1997) y los de *creolization* cultural de Ulf Hannerz (1992: 264-265) y "conexiones transnacionales" también de Hannerz (1996). Es decir, se está haciendo referencia a un alcance extensivo (planetario, global, intersistémico, etc.), cuya escala depende del observador y a un concepto cuya teorización tiene su origen en la percepción actual de los fenómenos de intrincación globalizada y planetaria.

No obstante, al entenderse el fenómeno como 'atravesante' de varios límites o, incluso, 'más allá' de estos y tener esa pluralidad tan amplia en el punto de mira, surge el peligro de concebirlo como si estuviera 'por encima de' las culturas, como un fenómeno de tipo 'imper' y como una homogeneización, como una especie de dimensión universalista o de elemento natural que ya no es cultural y que ha sobrepasado incluso el límite de lo cultural. Una acepción de transculturalidad así es susceptible de crítica, tal y como señala Waldenfels (2000: 245-246), pues la aplicación de ciertas normas de un orden 'supra'cultural o 'pan'cultural tiene actualizaciones y concreciones diferentes en cada punto del nivel 'micro', no es algo uniforme. Si se pierde de vista que se trata de una diversidad interna reticular de microcruces (cada uno con sus particularidades) y no de intersecciones de unidades cerradas y que, en realidad es una conceptualización del fenómeno y no el fenómeno en sí, es fácil caer en la tentación de imponer a la realidad este concepto como uno normativo más que construye un imperio, una entidad o constructo organizador en torno a determinadas categorías instrumentalizadas[141]. De hecho, estos intentos existen en la realidad,

[141] El otro problema reside en que estas versiones de lo 'trans' parten de la

y en la historia hay multitud de ejemplos devastadores y aniquiladores (desde los grandes imperios a la globalización neocapitalista), pero su investigación no puede ser una copia de esas intenciones, sino que debe dar cuenta de los roces, de los conflictos, de la heterogeneidad, de cómo esos fenómenos que se extienden atravesando barreras, incluso eliminándolas en ocasiones, tienen anclajes divergentes y producen transformaciones e innovaciones distintas, conflictos, reacciones contraimperialistas y nuevas fronteras desde nuevos criterios (quizá no geográficos, ni raciales, sino de otros tipos). Un proceso de este tipo es posible encontrarlo en el ejemplo que explican Lisbeth Klastrup y Susana Pajares Tosca mediante su concepto de "transmedial worlds", el cual hace referencia a mundos ficcionales que se actualizan en medios diferentes, como las distintas versiones en videojuego, cómic, etc., de la trilogía fílmica *Star Wars*. Estos adquieren en cada una de las actualizaciones peculiaridades que permiten que los receptores y usuarios interactúen con ellas de forma diferente, pese a adscribirles a la vez un sentido común gracias a la semántica del mundo de ficción que permanece y que se amplía en cada caso (Klastrup y Pajares Tosca, 2004). En el traslado y transformación de otras prácticas culturales y de esquemas en contacto con órdenes diversos sucede algo similar. Si simplemente se convierte en acomodación colectiva y colectivizada (C) (por ejemplo, la coca-cola como objeto cultural simbólico desde la adscripción de sentido que puede realizarse mediante un orden que comparten habitantes de la selva de Borneo) puede decirse que se trata de un micronivel; pero si como en un zoom que se aleja del detalle, se recoge más ángulo de visión, lo que se observa es un fenómeno planetario de movimientos transversales (coca-colizaciones mundiales)[142].

noción de traspaso de fronteras geográficas, políticas, nacionales y al tratar de trasladarla a lo cultural, siguen a menudo quedándose en la idea del traspaso de ese mismo tipo de fronteras y no se fundamentan, para el concepto, en las propiamente culturales.

[142] Pueden encontrarse multitud de ejemplos de este modelo, como la "localización" de *software* en el sector de la traducción o la venta de un formato televisivo que se adapta a los esquemas del público local, pero también otros muchos que no son productos preparados por el poder de las élites del mercado, de la institución o de los medios de comunicación de masas, y que, sin

Este enfoque ahonda en los entretejimientos móviles, más que en la espacialización, y proporciona así, incluso, descripciones de otros acercamientos a lo 'macro' (centrados también en estas experiencias de multiplicidad o intensificación de los contactos), las cuales indagan en la heterogeneidad y concurrencia de esquemas y perspectivas.

D.2) Por otro lado, esta macroperspectiva puede analizarse como el entretejimiento de esquemas y órdenes en el nivel individual o particular, mediante el dialogismo intercultural de las prácticas y de los discursos expresados en ellas, observables en su conjunto, en un momento dado en el interior de un sujeto. Con lo cual el fenómeno que ya se ha descrito en este estudio como transdiferencia y microcruce de tipo particular se multiplica adquiriendo una gran complejidad, como un entramado transsimbólico, mutante a nivel individual. En este caso se concibe como en el modelo "A3" de traslado o movimiento del elemento cultural o de un esquema que fricciona activamente con otros, en un devenir continuamente transformador y estabilizador a la vez, como la figura de un Ulises atravesante, como las identidades postmodernas continuamente en mutación. Así, los nuevos contactos van superponiéndose y entrelazándose, generando transformaciones y estabilizaciones.

Y, si en lugar del sujeto, el objeto de interés es un símbolo u objeto en movimiento, este es también un agente activo que en su discurrir atravesando, va siendo a su vez atravesado, resignificándose una y otra vez. Por ejemplo, la Ruta de la Plata atraviesa culturas y tiempos desde sus orígenes de paso natural utilizado por los romanos, recibiendo un nombre árabe (que significa "camino empedrado") y ejerciendo sus funciones durante siglos para la trashumancia, hasta su reinvención actual para el turismo, y es a su vez atravesada por unos y otros que van grabando sus huellas. O la esclavitud, que como fenómeno cultural

---

embargo, atraviesan también múltiples barreras por otras vías. El papel de los medios de comunicación para la construcción de los órdenes colectivos y memorias culturales, así como de los símbolos o tópicos del otro y de las formas de contacto cultural aceptables es tan relevante y complejo que requeriría al menos un estudio aparte.

atravesante y atravesado históricamente, puede leerse de las dos formas: desde una macroperspectiva suprasituativa activa (D1) sería el fenómeno que se extiende activamente más allá de las fronteras culturales y de época, adquiriendo eso sí formas diferentes, o desde una macroperspectiva de nivel 'particular' (D2), se entiende como fenómeno 'transhistórico' que es atravesado por las huellas de unos y otros y que va recogiendo las diversas variables de una historia de terror humano y la concurrencia de perspectivas.

Es imposible abarcar todas las posibilidades de un fenómeno tan complejo y modificable históricamente, y cuyas conceptualizaciones, por tanto, también pueden multiplicarse, pero se ha tratado aquí de proporcionar una sistematización aplicable después al estudio de los textos literarios, para lo cual, debido a las características de estos, será necesario adaptarla en relación con un último nivel que es inseparable de los otros tres (cognitivo-antropológico, conceptual-epistemológico y discursivo-ideológico): el nivel estético-simbólico de los textos concretos. De ello me ocuparé en el capítulo siguiente.

4. El estudio teórico interdisciplinar de los contactos culturales a través de la literatura

Este capítulo se ocupa de los presupuestos teóricos para el análisis de la interculturalidad como elemento constitutivo de textos literarios. Ello implica el paso desde los discursos teóricos de la interculturalidad como fenómeno al estudio (con ayuda de estos) de la representación o construcción estética y discursiva de la interculturalidad en la literatura, así como al análisis de su papel en la configuración textual literaria. La pregunta que subyace tras esta búsqueda se resume de la siguiente manera: ¿cómo se dice literariamente la interculturalidad y cómo se construye interculturalmente la literatura? Un interrogante para el cual se espera hallar una respuesta aunando los planteamientos y los modelos explicados sobre el fenómeno en los capítulos precedentes con teorías e instrumentarios propios del ámbito literario.

El punto de partida lo constituyen aquellos aspectos del fenómeno intercultural que resultan fundamentales en la expresión y configuración literaria del mismo[143], junto con los recursos estético-literarios que se ponen en juego para ello y, por último, la confluencia de unos y otros, fomentada por el hecho de que tanto la práctica intercultural como la literaria son, en última instancia, fenómenos culturales.

4.1. De la descripción de la interculturalidad fenoménica a la interculturalidad como ficción literaria

Pese a la variedad de modelos de interacción, comparándolos, pueden retomarse las constantes que se repiten en ellos: la experiencia temporal de la interrelación o movimiento; la frontera cultural (o demarcación espacial) que emerge en esa interacción y que ayuda a establecer los órdenes; la materia simbólica a través de la que se expresan y el sujeto-actuante (con sus diversos roles) que desempeña la función de poner en relación. De ellas, si hay una que es primordial, por cuanto les confiere su razón de ser, esa es la primera: la interrelación o interacción, entendida como relación intersimbólica de esquemas y símbolos culturalmente extraños. Junto a las constantes de este tipo, en tales prácticas de relación se manifiestan cuatro niveles intrincados propios de toda acción comunicativo-simbólica: el nivel antropológico-cognitivo que se basa en la capacidad comunicativa del ser humano; el nivel conceptual de los modelos historizables de interacción (tratado en el capítulo precedente); el nivel histórico-discursivo-ideológico de los códigos y órdenes compartidos y el nivel material-simbólico del suceso particular[144].

Por otro lado, si se tiene en cuenta que, tal y como se

[143] Aunque sería posible fijarse en otras categorías que aparecen en el fenómeno, aquí se tratarán solo las centrales tanto para el fenómeno como para la configuración textual, que derivan de lo expuesto sobre el contacto cultural.

[144] Estos niveles se separan para una mejor comprensión del fenómeno, pero esta es una separación artificial porque están tan intrincados que en ocasiones es prácticamente imposible desentramar, por ejemplo, la dimensión antropológico-cognitiva de la discursivo-histórica.

ha visto en el apartado 2, existe una estrecha vinculación entre el fenómeno cultural y el texto literario y que la literatura es no solo una práctica cultural de características peculiares, sino también un lugar privilegiado para la escenificación de la cultura, no ha de extrañar que se procure explicar en qué consiste tal vinculación para el caso específico de la interculturalidad. Y, así, sucede que el arte y la literatura pueden ser el espacio ideal no solo de prácticas culturales, sino también para las interrelaciones de índole intercultural.

Ello se debe, en primer lugar, a que el texto literario particular y el suceso intercultural coinciden en basar su existencia en las relaciones o interacciones de esquemas y materiales simbólicos. Por tanto, la constante fundamental de la interculturalidad (la relación) lo es también de la práctica simbólico-cultural que es el texto literario. Y, en segundo lugar, destaca que ambas prácticas intersimbólicas se sirven de correlaciones o fórmulas combinatorias internas, no solo para poner en relación dichos materiales simbólicos entre sí, sino también para que estos se adscriban a códigos suprasubjetivos más allá del caso concreto. Esta característica permite que interactúen patrones categorizados discursivamente desde un nivel colectivo, lo que significa que la interacción se produce también a ese otro nivel, aunque siempre a través del nivel particular, pues son las relaciones intersimbólicas (del nivel estético-simbólico y lingüístico en el caso textual) las que moldean el nivel interdiscursivo dentro de la práctica simbólica o del texto.

Así pues, interculturalidad y literatura comparten el carácter intersimbólico e interdiscursivo y por ello la experiencia literaria se perfila como un medio especialmente apto para explorar los procesos y resultados de la fricción intercultural. Dicho de otra forma, si gracias a la experiencia literaria es posible tener la experiencia del encuentro con esas voces de otros discursos, que atraviesan el texto, solo habrá de darse un factor en las relaciones simbólicas literarias para que sean también interculturales: que estas se produzcan con esquemas culturalmente extraños.

Pero, además de estas características comunes, hay otra peculiaridad del texto literario asociada al concepto de ‘re-

lación': su estatus de ficción, simulación, experimentación y juego, gracias al cual el lector co-crea y accede a un mundo que va más allá del mundo real empírico y, a la vez, se relaciona con este y lo interpreta. El texto literario se experimenta así en un campo intermedio de lo imaginario, entre dos mundos, tal y como señala Schwab, siguiendo a Winicott, ya que con ese campo intermedio se transgreden las fronteras del yo hacia otros mundos, y permite la experiencia paradójica de estar dentro y fuera del sujeto simultáneamente (Schwab, 1982), es decir, es una experiencia de la extrañeza, como la que se ha tratado aquí con anterioridad siguiendo las tesis de Waldenfels[145]. Mediante la lectura, la experiencia del encuentro comunicativo con la alteridad poética del texto es una práctica de creación simbólica y dialógica que destaca como ejercicio mediador de vivencias del encuentro, un ejercicio que puede servir de introducción o entrenamiento para otras experiencias, incluso interculturales. Sin embargo, esta cuestión del carácter ficticio de la literatura no es solo relevante para el diálogo que establece el lector con el texto, sino también para la configuración del resto de relaciones intersimbólicas e interdiscursivas del texto, incluidas, por supuesto, las de carácter intercultural.

En consecuencia, el objeto de estudio no es exactamente como el fenómeno intercultural de la realidad empírica, dado que ese nivel del material simbólico cultural se ve tamizado por la materia simbólica lingüística y estética que es la que conforma una construcción textual con sus relaciones interculturales correspondientes. Los niveles, constantes y modelos descritos a propósito del fenómeno se manifiestan también en las construcciones textuales literarias, pero el nivel material-simbólico se encarna solo a través de los patrones de un orden estético-lingüístico literario que les confiere ese estatus de ficción. Por él también los otros tres niveles se acomodan a ese estatus y se produce una elaboración textual ficticia y artificial de todos ellos. Sirva como ejemplo que el modelo conceptual del movimiento de interacción explícito entre dos sujetos, que se denomina 'B' en el capítulo precedente, puede crearse

[145] Sobre este concepto véase el apartado 3.2.

de forma simulada mediante el diálogo entre personajes o entre la instancia narrativa y un personaje o entre una instancia textual y el lector implícito, configurándose, por tanto, como un movimiento de interacción entre instancias y elementos textuales. De forma análoga, los componentes que se asocian a los demás niveles o que pueden vincularse a los pasos que se dan en la experiencia individual de la interculturalidad (percepción, adscripción de sentido, valoración, proyección, etc.) se conforman mediante estrategias y materia simbólica textuales.

4.1.1. *La interculturalidad y la ficción literaria: dos fenómenos dialógicos*

Pero el hecho de que los elementos del fenómeno desempeñen un papel textual literario no ha de malinterpretarse aquí. La producción de sentido simulada o ficticia de los textos literarios no ha de entenderse para la cuestión de la interculturalidad, como si aquella fuera una representación a modo de reflejo, copia o imitación de un suceso intercultural en la realidad fáctica o una sustitución directa del mismo mediante un símbolo. El fenómeno de construcción imaginaria y literaria es un fenómeno dialógico y socio-histórico cuyas raíces, según Schwab, se pueden hallar psicogenéticamente en las primeras diferenciaciones entre el Sí Mismo y el Otro en la infancia y continúa en la neo-constitución permanente del sujeto y sus fronteras (Schwab, 1982: 66-70). Por tanto, la potencia creativa e imaginaria que se despliega literariamente es una extensión (más allá del sujeto creador) de la experiencia interna y subjetiva de una interculturalidad incipiente. El concepto de 'relación', que emparenta a la interculturalidad y a la literatura, las une mucho más íntimamente de lo que pueda parecer a simple vista, dado que el entretejimiento y separación entre el Sí Mismo y el Otro (que es también el fundamento del dialogismo bajtiniano) es la experiencia necesaria para que se produzca la búsqueda de una 're-presentación' simbólica del sujeto, una ilusión de la 'unidad del yo' que le permita decirse, aparentemen-

te al menos, desde sí mismo y aparte de los otros; pues, en efecto, el sujeto depende en sus inicios para identificarse de la mirada del otro y de los actos de otros. Así, el imaginario literario e incluso el dialogismo interno de la palabra que propugna Bajtín, tienen su génesis en la interacción originaria que se da en el mundo fáctico (entre el yo y el no-yo). El lenguaje poético pertenece también a ese espacio de creación simbólica intermediario (interno y externo a la vez) y se crea interdiscursivamente reproduciendo y moldeando los códigos y tradiciones literarias, así como los discursos del momento, que, de forma paralela al interior subjetivo, se comportan como el Otro internalizado inconscientemente en el sujeto, pero aquí forman parte dialógicamente del texto o de la palabra. Sin embargo, el texto 'hace presentes' esas otredades discursivas como en un acto performativo que las transforma para la ocasión. La ficción construida lingüísticamente, mantiene de esta forma la característica ambivalente de ese espacio intermedio del que surge, en el cual se traspasan y trazan a la vez las fronteras de la constitución social de lo real, ya que se utilizan para la construcción de sentido y se ponen entre paréntesis en un espacio que las somete a sus propias reglas estéticas de ficción. Aquí radica la diferencia fundamental entre el funcionamiento del nivel discursivo en las prácticas no literarias y en las literarias.

Por consiguiente, se crea una relación entre la cultura práctica y la construcción literaria. Pero esta es de un tipo tal que se puede permitir el subvertirlas y hacer presentes a la mente nuevas prácticas o prácticas modificadas en su relación intertextual con los órdenes culturales, las cuales son inexistentes más allá del orden del texto. Se calma así la otra necesidad que impulsa a la aparición de lo ficticio y lo imaginario, según Wolfgang Iser, la de la otredad inalcanzable debido a los límites impuestos al soporte, al cuerpo, al texto (Iser, 1990: 7).

Por otra parte, esta concepción de la ficción literaria, se corresponde con ciertas prácticas de producción de sentido simbólico, ya mencionadas previamente, que planteaban ciertas dificultades de comprensión por la polivalencia e indeterminación, porque, como se ha podido

deducir, frente a los conceptos de 'mímesis' aristotélico o de 'sustitución' de la semiótica clásica que hacen equivaler signo y realidad, la ficción se entiende desde una concepción pragmático-antropológica como la de Iser, como un proceso performativo (Iser, 1991: 481-515), tanto en la producción como en la recepción, que como procesualidad se desarrolla temporalmente y que consiste en una transgresión de límites, los de la realidad fáctica y los del imaginario, gracias a la 'relación' que establece el texto entre la referencialidad discursiva y simbólica a la realidad y la transcodificación imaginaria y literaria; es decir, gracias a la relación entre la realidad cultural y la recombinación imaginaria que la trasciende. El término 'representación' se utiliza aquí con este sentido de construcción estético-performativa (dentro de un orden secundario alternativo con sus reglas poéticas propias) que hace referencia metonímica a las prácticas y esquemas observables en la realidad, es decir, al nivel colectivo. Expresado en términos bajtinianos, la palabra o el enunciado no pueden dejar de participar en el diálogo social en un momento histórico y surgen como una réplica dialógica ante la conciencia ideológico-social que se teje alrededor del objeto hacia el que la palabra se orienta. Por lo cual la palabra crea una imagen del objeto, una representación artística, por medio no de la relación directa dicotómica significante-significado, sino de la refracción en medio de ese nivel colectivo de palabras ajenas con las que entra en consonancia o disonancia y cuyo atravesamiento es necesario en su proceso de creación de sentido (Bajtín [1934-35] en [1975] 1989: 94-95)[146].

En definitiva, tanto Iser como Schwab trasladan la descentralización antropológica y psicogenética del sujeto al ámbito literario, para poder explicar la duplicidad y ambigüedad de lo real/irreal de ese espacio intermedio que

[146] Si bien es cierto, como señala Kloepfer (1982: 90), que la relación con otros símbolos o con el contexto para la creación de sentido del signo ya aparecía en el modelo de la semiótica de Charles S. Peirce, el planteamiento de Bajtín permite acercarse de forma más pormenorizada a ese tipo de vínculos como dialógicos y, por otro lado, la concepción del nivel colectivo simbólico y compartido en Bajtín se acerca más a los conceptos de discurso y orden que tan esenciales son en este estudio.

mantiene un anclaje reconocible en lo real (pues lo interpreta metonímicamente) y a la vez modela un mundo nuevo previamente inexistente. Una postura que hasta cierto punto puede entroncar con el planteamiento de Bajtín sobre la relación dialógica que establece el enunciado con el entramado de lenguajes ideológico-sociales (equivalentes en gran medida a lo que en este trabajo se ha dado en llamar discursos), ya que esta relación es expresión igualmente de cómo el lenguaje artificial-estético de la ficción es inseparable de su nivel discursivo-colectivo y por tanto de los 'otros' sociales. Y así, la producción de sentido como respuesta al 'otro' y el consiguiente intervalo que residen en el fundamento de las prácticas interculturales (aunque con peculiaridades propias en ellas) son esenciales para la duplicidad que reside en las prácticas textuales de ficción.

4.1.2. *La ficción de la interculturalidad literaria y el problema de la autenticidad*

Pero esta cuestión del estatus ficticio de la interculturalidad literaria no se agota aquí, pues plantea una serie de dificultades que habrán de resolverse. Ciertamente, la ficción, la simulación y el juego no son exclusivos del arte o de la literatura y ni siquiera lo que se ha denominado nivel estético-simbólico, que supone una divergencia respecto a la realidad (la llamada "diferencia poetológica"), es característica única de lo literario. Incluso la presentación real de un fenómeno y una representación ficticia pueden ser semejantes en las operaciones interpretativo-performativas que provocan en el receptor[147]. Y este aspecto de la invención, la ficción o la mentira se vuelve aún más problemático cuando lo que se retrata no son simples discursos y prácticas cualesquiera que se interrelacionan textualmen-

[147] En esto, precisamente, se basa Jochen Dubiel para argumentar que la distinción que establece la semiótica entre presentación directa del objeto y representación simbólica del mismo carece de fundamento, puesto que pueden producir las mismas adscripciones de sentido en forma de proyección imaginaria de fantasías exóticas, aunque se perciban físicamente en la realidad empírica, tal y como ocurría con las exhibiciones públicas de humanos, los degradantes zoos etnográficos tan populares en el último tercio del siglo XIX (Dubiel, 2005: 50).

te, sino que aparecen categorizados como extraños, pero con algún tipo de anclaje en la realidad para tal fin, porque entonces se plantea –al menos en los tiempos actuales de categorizaciones identitarias y etiquetaciones constantes– la pregunta por su autenticidad.

Este tema tan controvertido surge con especial contundencia a partir de la crítica que realizan los Estudios Postcoloniales[148]. El impacto de sus ataques a las representaciones eurocentristas y engañosas de los 'otros' fue tal que, junto a otros factores coyunturales y a otras tendencias neoestructuralistas, provocó una fuerte oleada autocrítica en varias disciplinas que se habían ocupado durante décadas de hablar sobre 'otros'. Especialmente la antropología y la etnografía se vieron afectadas, pues su veracidad científica se develaba ahora como construcción discursiva coyuntural y dependiente de una perspectiva, en el mejor de los casos, parcial[149]. En definitiva, todo hablar o decir que se configura con presentaciones o representaciones sobre 'otros', literarios o no, es ahora cuestionado e incluso invalidado como proyección o construcción falsa, de lo que se infiere que solo una visión de un sujeto desde sí mismo puede ser auténtica y que solo al tratar la experiencia propia queda justificada la ficción como verosímil y veraz.

Sin embargo, en este punto radica el inconveniente de estas posturas que se han extendido tanto en la investigación literaria actual: en no atender al carácter de construcción ficticia de la literatura, sino a la categoría de autenticidad (la cual, en la literatura suele ser puesta además entre paréntesis); en conceder mayor veracidad a los afectados en su vivencia directa, cuando la percepción de

[148] Surgidos desde varias ramas neoestructuralistas y deconstruccionistas en torno a la década de los años setenta, en el marco anglosajón de los *Cultural Studies*, vehiculan varias líneas de investigación que coinciden en su interés por la categoría del 'otro' insertado en tramas de tensión colonial o herederas de estas y otras tensiones. Desde sus inicios los procesos de construcción identitaria y la disrupción de los códigos dominantes y "falsificadores" de tales identidades han sido sus núcleos centrales.

[149] Me refiero al ya mencionado "writing culture debate". Aunque ha de recordarse que esta no es la primera tendencia que obliga a una autocrítica respecto al eurocentrismo, pues esta ya se presenta, de otra manera, en la Ilustración o en la *Kritische Kulturtheorie* con Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, es quizá más llamativa porque parece proceder de fuera de Europa.

ellos puede ser también múltiple y tampoco están exentos de crear "autoimages" (autoimágenes) que son constructos proyectados a veces incluso más estereotípicos que los 'externos'; y, por último, en no distinguir entre el tipo de ficción que es la literatura y otras ficciones que se dan en la vida cotidiana o en las construcciones de disciplinas como la etnografía. Así, por un lado, se pasa por alto que la autenticidad o la verosimilitud, es decir, la cercanía a los presupuestos y esquemas del orden de la realidad a los que se hace referencia, es una cuestión subjetiva que no se debe tanto a la posición categorial política o autobiográfica como a la profundidad de los conocimientos pragmáticos que posea el actuante y a lo que haga con ellos. Por otro lado, las categorías del etnocentrismo, el exotismo o el tabú frente al 'otro', así como la proyección imaginaria, son constantes con orígenes antropológico-cognitivos y psicogenéticos que no son exclusivos de las literaturas coloniales europeas. Pues la humillación que se puede ejercer con las fronteras es mucho más antigua y amplia. Y, por último, si bien la literatura puede ejercer una enorme violencia sobre los 'otros' y tener un gran peso en la construcción discursiva histórico-social de los mismos esto no significa que sea equiparable a otras prácticas que también transforman el espacio cultural dentro de un medio lingüístico textual, como por ejemplo la etnografía.

Profundizando en este último aspecto, aunque ambos tipos de textos lingüísticos pueden enfatizar lo cultural reinterpretándolo y modificándolo (es decir, ambos construyen cultura), existe una diferencia interna por la cual la ficción tiene un estatus distinto en unas y otras prácticas textuales. Pues, como señala Schwab (1999: 48), los recursos y medios estéticos que emplea la literatura producen un efecto de autorreferencialidad y autorreflexión que no remite solo a la misma constitución estético-literaria, sino también a la configuración de la literatura como campo intermedio entre cultura y lenguaje artístico, entre cultura y subjetividad literaria. O puede decirse también que la ficción literaria tiene un estatus privilegiado porque convierte la tensión entre la interdiscursividad cultural (el nivel de órdenes y discursos) del texto y la transmutación subjetiva

y estética de los mismos en su razón de ser. Schwab indica también que los textos literarios que hacen uso de esta característica del 'orden literario', paradójicamente, mediante lo que es una restricción de dicho sistema, pueden jugar de tal modo con el archivo cultural que las fronteras y limitaciones son transgredidas y se liberan movilidades culturales, produciendo lo que aquí se ha denominado intervalos de movimiento intercultural. Por ello, para Schwab, lo que llama "etnografías imaginarias" (literarias) tienen la potestad de explorar las proyecciones tanto subjetivas como colectivas que habitan en los imaginarios culturales y que intervienen en los fenómenos de contacto, mientras que a la etnografía clásica esto mismo se le plantea como un problema interno (1999: 59).

No obstante, es necesario aclarar que esta función de simulación, observación y reflexión que posee la literatura sobre las interrelaciones culturales la separa de otras formas de representación y descripción subjetiva de lo ajeno y de otras experiencias de lectura subjetiva, tanto de presentaciones como de representaciones de lo extraño, porque lo que realiza son transcodificaciones de encuentros en los que las posiciones subjetivas son fingidas. Todo se transmuta en ese "sistema modelizante secundario" y deviene texto literario. Así, no se trata de que exista un texto precedente en el que se inserten, como citas, las proyecciones de un sujeto sobre otros, sino de que el texto es procesado como un artefacto híbrido en el que las adscripciones culturales ajenas se dirimen en una tensión entre lo extraliterario y el hecho de ser fingidas. Y tampoco el fenómeno intercultural de la experiencia de lo extraño se exime de esta sumisión al reino de la ficción, pero ¿qué ocurre con la interacción intercultural ficticia si, tal y como se ha señalado, las prácticas de la interculturalidad son experiencias intersubjetivas y radican en el sujeto (igual que el resto de prácticas culturales)?

4.2. Transformismos textuales interculturales: interacción productiva, dialogismo, hibridismo e intertextualidad

Las prácticas intersimbólicas interculturales se desarrollan en el mundo fáctico como fenómenos semiótico-comunicativos. Cuando tienen lugar como hechos literarios, son también prácticas intersimbólicas comunicativas, pero en forma de procesos de interacción textual literaria. Es decir, considerando los presupuestos sobre las relaciones entre cultura y literatura, las relaciones interdiscursivas, intertextuales, en definitiva (en sentido amplio), se constituyen en un entramado particular de vínculos y combinaciones intratextuales. Ello, unido a la transformación que sufren los elementos discursivos y los códigos en la reelaboración interdiscursiva, así como al carácter de simulación artística, conforma las relaciones interculturales como contactos internos textuales. Debido a este punto de partida se justifica que aparezca la pregunta sobre el nivel subjetivo de las prácticas interculturales cuando estas son textuales, ya que el espacio interior del sujeto en el que se producían las dudas y recombinaciones, parece desaparecer y ser sustituido por la malla textual. Sin embargo, al establecer un paralelismo como este con el fenómeno cultural, ha de tenerse en cuenta que el texto literario es de por sí un fenómeno o una práctica cultural también. Esta aparente complicación se resuelve considerando varias dimensiones de interpretación desde la perspectiva intercultural:

1) En primer lugar, el texto literario es un fenómeno o práctica cultural cuando es procesado por un lector en el acto comunicativo de la lectura. En este caso, el texto resulta ser el interpelante y motor del espacio intermediario y de encuentro de extrañezas interculturales: el fenómeno de la lectura es además de práctica cultural, una práctica intercultural.

El lector realiza una operación hermenéutica intersubjetiva e intercultural por medio del texto literario, lo que significa que a nivel individual-subjetivo el receptor hace uso de códigos, discursos y memoria cultural en combinación o relación con elementos ajenos del texto, para llevar a cabo la adscripción de sentido a los contactos culturales

que se presentan en el texto. Este acto de la respuesta lectora en un sujeto real que experimenta la interculturalidad intersubjetiva es una práctica intercultural de la realidad fenoménica, pero, a la vez, esta dimensión tiene una función para la producción práctica del texto literario ficcional. El autor real, que es el otro componente subjetivo de este diálogo entre el lector y el texto, puede tener en cuenta esas disposiciones y conocimientos culturales o las competencias interculturales de un "lector ideal" y convertirlo en "lector implícito" en el texto, en una instancia textual, en definitiva, que puede ser muy productiva al configurar constelaciones interculturales. Después de todo, el texto, como la palabra, se crea en ese movimiento orientado hacia un 'otro' (destinatario) y, por tanto, lo incorpora anticipando su réplica[150]. En definitiva, el proceso experiencial de lectura no pertenece ni al emisor ni al receptor, sino al intervalo dialógico, parafraseando una de las nociones del dialogismo interno de la palabra según Bajtín ([1975] 1989: 97-98).

2) La segunda dimensión interpretable desde la perspectiva intercultural es aquella que considera (paralelamente a la cultura dentro de la literatura) la interculturalidad escenificada literariamente, lo que se traduce en una comprensión del texto literario como escenificador de prácticas interculturales. En este caso la experiencia intersubjetiva intercultural o los resultados de la misma se construyen de forma ficticia y lingüística. Textualmente se ejecutan como dramatizaciones performativas, como escenas o situaciones narrativas. Son, por ejemplo, las típicas escenas del viaje hacia el otro, del 'primer contacto', de la llegada, del diálogo intercultural entre personajes, de la adscripción de sentido de 'algo' como ajeno por parte de una instancia narrativa, etc. No hay en estas situaciones una representación directa de fenómenos de contacto reales, pero sí un hablar metonímico. Los componentes adquieren dentro del texto y del contacto representado una valoración semántica y adscripción a órdenes interculturalmente diferentes gracias a la interdiscursividad textual.

[150] De forma análoga, en el proceso de lectura intercultural, la instancia de un autor implícito puede ser determinante para establecer ciertas polivalencias de sentido y dinámicas de interpretación interculturales. Especialmente si existe un pacto autobiográfico, pero no solo entonces.

El nivel estético-lingüístico está tan intrincado con dicha interdiscursividad (que supone la integración del nivel discursivo extratextual) que la construcción lingüístico-semántica es indisociable de perspectivas culturales que chocan y se encuentran en las escenificaciones. Los textos literarios retratan y simulan interacciones culturales, tanto entre perspectivas y voces que chocan unas dentro de otras (por ejemplo, si el traductor mediador transforma la voz de otro personaje, de un modo equivalente al dialogismo de voces vertical), como entre perspectivas o adscripciones de sentido intercultural que chocan unas con otras (por ejemplo, entre las voces de dos personajes que se cruzan o en el interior de un personaje, produciendo indeterminación, polivalencia o duda, equiparándose con el dialogismo horizontal[151]).

Al remitir a esta cuestión más narratológica, se hace patente que tras la puesta en escena se ocultan formas composicionales textuales, estrategias narratológicas por ejemplo, que se corresponden en realidad con la tercera dimensión interpretativa (que aún no se ha tratado). Es decir, la literatura como escenificación y la literatura como entrelazamiento textual confluyen a menudo. La diferencia radica entonces en el centro de atención, pues al tratar las escenificaciones el texto se concibe como lugar o marco de la representación del encuentro, como un espacio de reflexión y tematización de los procesos interculturales.

A menudo estas transformaciones son creaciones nuevas textuales de imágenes y situaciones que se fundamentan en movimientos transgresores de fronteras culturales; pero también pueden constatarse transformaciones directas de discursos o símbolos interculturales que son entonces reproducciones de intersimbolismos existentes, por ejemplo, estereotipos del contacto, representaciones de lenguas criollas y de mestizajes, que se toman de la realidad fenoménica o de determinadas construcciones discursivas históricas. Descubrir la función de estas en los textos será una de las misiones del análisis práctico.

[151] Horizontalidad aquí no debe confundirse con simetría. Que no se produzca monologismo o que una voz no integre otra voz, no significa que el diálogo implique simetría o equidad.

3) Por otro lado, puede comprenderse el texto literario como fenómeno compuesto intercultural o como producto de práctica simbólica, pero, en lugar de 'cultural', intercultural. El texto es, pues, resultado de procesos y movimientos interculturales configurados textualmente o, a la inversa, la interculturalidad como práctica de producción cultural se une a otra práctica cultural: la literaria, reproductora y transformadora del orden literario (el cual también es un tipo de orden cultural). Un enfoque, este, decisivo para responder a la complicación planteada en el inicio de este apartado, por lo que exigirá una atención más amplia en varios pasos explicativos como se verá a continuación.

4.2.1. *La interacción productiva y los textos literarios*

El objeto de análisis, en sentido amplio, son las prácticas simbólicas culturales concretas que se configuran en entrelazamientos textuales literarios (en sentido restringido), los cuales a su vez son en sí mismos entramados de relaciones de tipo cultural (como el resto de prácticas intersimbólicas), ya que la literatura se entiende como parte de la cultura. Esto sucede cuando los modelos de interacción simbólica (o movimiento) intercultural, ya tratados para las prácticas de adscripción y experiencia subjetivas, que unen el nivel individual y colectivo, se producen en forma de prácticas textuales, pero literarias.

Por otra parte, puesto que es posible considerar las prácticas culturales como reproducciones y entrelazamientos de códigos y discursos y, por tanto, como tejimientos particulares de elementos recurrentes, en un sentido amplio las relaciones culturales se componen como textos y son intertextuales (la cultura se concibe en cierta medida como texto). En consecuencia puede establecerse un paralelismo entre los procedimientos de creación intersimbólica ('intertextual' o dialógica) fenoménicos y la intertextualidad de los textos literarios concretos (entendida en sentido restringido), pues, en definitiva, desde esta concepción que engloba la literatura dentro de la cultura como

un fenómeno cultural más de entre las prácticas culturales intersimbólicas, todas estas prácticas de interrelación (textual o solo cultural) tienen una misma raíz antropológico-cognitiva en la intersubjetividad y en la interrelación del individuo con el nivel colectivo socio-cultural. De hecho, la interrelación psicogenética o el hibridismo originario del yo y el no-yo (que implica la capacidad de diferenciación respecto a un otro externo) y de los Otros en el yo (esquemas colectivos internalizados a partir del contacto en la enculturación social), son las formas de experiencia intersubjetivas que se hallan también en la base del dialogismo bajtiniano, del cual parten las teorías de la intertextualidad. A raíz de ello puede advertirse cómo tanto en el fenómeno práctico cultural-semiótico como en el texto (en sentido restringido) existe una relación imprescindible con el nivel colectivo de los códigos y discursos.

Así pues, de la misma forma que otras prácticas intersimbólicas generales se constituyen por medio de interacciones productivas que se adscriben a órdenes y discursos diferentes, también el texto literario se construye mediante entrelazamientos simbólicos, cuyos componentes además del nivel semiótico-semántico que emerge, poseen un nivel discursivo-ideológico en el curso de dicha interacción. Es decir, el texto literario, al igual que otras prácticas de actuación o de interpretación, manifiesta los efectos de los intervalos de interacción.

Pero el texto literario (y artístico en general) por sus peculiares características ya comentadas como la modelización secundaria, el alcance metonímico y parabólico, la observación de segundo orden, el carácter de orden interdiscursivo y, especialmente, por el hecho de que su existencia radica en los entrelazamientos simbólico-textuales, puede hacer visibles con sus recursos de entretejimiento y su configuración interna las interrelaciones de las prácticas intersimbólicas generales (no solo las textuales o verbales), e incluso es posible que transcodifique o construya el intervalo que habitualmente permanece oculto en el interior del sujeto y que solo es deducible por sus efectos prácticos.

El texto (en sentido restringido) es así concebido como producto de dos tipos de relaciones intrincadas entre sí.

Por un lado, los entrelazamientos intratextuales o interrelaciones internas (concurrencias, correlaciones lingüísticas, estructuraciones relacionales semióticas, estrategias narrativas, etc., del discurso literario o artístico-lingüístico) que, como toda práctica intersubjetiva, no enlazan elementos que aparecen de la nada, sino que están atravesados por el nivel colectivo. Por otro lado, por tanto, existe una relación (en este caso de refracción) con discursos, códigos, órdenes, ideologías, etc., que consiste en una adscripción de los símbolos textuales a dicho nivel colectivo supratextual o, dicho de otra forma: este tipo de marcación de la materia simbólico-lingüística constituye la dimensión o el nivel colectivo-discursivo de los textos particulares individuales[152].

La unión de las relaciones intratextuales con estas relaciones de adscripción produce a su vez la interrelación y el choque interno textual de los discursos y órdenes articulados de manera estético-lingüística en el texto. Se pone así de manifiesto la interdiscursividad (equivalente al choque y combinación de esquemas que son ordenados colectivamente en las prácticas simbólicas) o interrelación del nivel colectivo (supratextual) conformada, eso sí, de una manera individual, concreta y particular específica en ese texto (lo cual se correspondería con el nivel subjetivo de las prácticas). Por tanto, las estrategias de combinación y entrelazamiento textuales se convierten en mecanismos, procesos y dispositivos interdiscursivos con una doble dimensión intra y extraliteraria (intra y extralingüística) y por este medio los textos se integran en un entramado de interrelaciones y prácticas más grande que ellos que es ese nivel colectivo-cultural (equivalente al texto cultural amplio, desde la posición textualista).

En realidad, regresando al punto de partida del paralelismo entre las prácticas intersimbólicas culturales generales que realizan los sujetos y las interrelaciones textua-

[152] La adscripción a órdenes discursivos o la vinculación a ellos para superarlos y subvertirlos performativamente, era parte del proceso interno del sujeto en las prácticas culturales generales, solamente extraíble o deducible de sus efectos. Sin embargo, puede observarse como un factor articulado en los textos literarios de una manera interna al texto. Por ello es uno de los aspectos fundamentales que se tratarán de forma más detallada al final de este capítulo.

les (en sentido estricto) puede observarse cómo es fácil exponer la correspondencia entre los tipos de relaciones (intratextuales, de adscripción e interdiscursivas) que se acaban de exponer para los textos y las que se dan en las prácticas generales culturales. Ello se debe a que los textos literarios deben constituirse, como prácticas culturales intersimbólicas que son, con las mismas interrelaciones que el resto de dichas prácticas y, por otro lado, a que los aspectos específicos tratados como son el entrelazamiento con medios típicamente estético-lingüísticos de los textos (cuya base es el dialogismo) y el carácter ficcional literario poseen un origen psicogenético común con esas prácticas intersimbólicas e intersubjetivas generales que se dan fenoménicamente. Y, viceversa, si se comprenden las prácticas generales intersimbólicas como entrelazamientos semiótico-comunicativos y, por consiguiente, de tipo textual, es posible advertir cómo en las prácticas individuales y en los fenómenos culturales se hallan también este tipo de relaciones: las intratextuales o interrelaciones intersimbólicas internas de la práctica simbólica concreta que realiza un sujeto y las interrelaciones con el nivel discursivo que unen el nivel individual y el colectivo y se articulan también simbólicamente. En resumen, tanto la interdiscursividad particular como la integración en un entramado cultural más amplio tienen lugar de igual forma en las prácticas fenoménicas[153].

4.2.2. *Los intervalos de interacción e hibridación en los textos*

Para comprender mejor esta cuestión se ha de acudir a algunos aspectos tratados anteriormente sobre el intervalo propio de la interacción en las prácticas simbólicas generales que realizan los sujetos reales. Dado que aquí se está tendiendo un puente hacia las prácticas textuales literarias en sentido estricto y a las específicas interculturales (ambas eminentemente interdiscursivas), las prácti-

[153] Por ejemplo, es posible observar el entrelazamiento de esquemas de un discurso científico y de otro religioso tanto en una práctica de actuación como en un texto literario.

cas generales que más relevancia tienen son aquellas en las que se presentan choques de esquemas, polivalencia, indeterminación, interacción de varios esquemas, etc., de tal modo que el carácter interdiscursivo e intersimbólico tiene unos efectos más visibles, productivos e innovadores en ese acontecimiento concreto que es la práctica. En este tipo de prácticas la divergencia de esquemas y, por consiguiente, la alteridad y la diferencia emergen con el contacto por medio de la intervención del nivel colectivo y discursivo interiorizado en el sujeto[154]. Es decir, en el espacio interno del sujeto se da este proceso por el cual las voces colectivas otras (cuyo origen es ajeno al yo) actúan categorizando desde la percepción y en forma de figura del tercero.

Así se ha iniciado el intervalo de reacción o respuesta del yo a la interpelación de ese 'otro', un proceso creativo y comunicativo que se cierra cuando se ha moldeado interactivamente dicha repuesta. Todo ello significa que la práctica es un proceso que acontece y tiene un resultado, pero que no pertenece a un yo (un Sí Mismo), sino al intervalo recíproco entre el yo (atravesado por otredades) y el otro (tú) objeto interpelante. La práctica intersimbólica se fundamenta de esta manera en la interacción de esquemas, órdenes y símbolos que tiene lugar en el intervalo de búsqueda. A ella me he referido anteriormente como interrelaciones intersimbólicas internas de la práctica simbólica o 'intratextuales', las cuales tienen además una dimensión discursiva (que es a la vez interna y externa a la práctica). Y no ha de olvidarse que la interrelación dentro de la práctica es de por sí un acontecimiento puntual nuevo que no existía hasta ese momento y que se compone de elementos heterogéneos interactuando, con lo cual tiene todas las características de los movimientos de interacción cultural. Cuando su cierre o resultado implica una recombinación innovadora, este es un híbrido fruto del contacto en el que se combinan y friccionan esquemas confrontados entre sí, cuyas huellas resuenan en la transformación nueva híbrida que se ha creado, pero que se aleja a la vez de

[154] Pero recuérdese que, como se ha visto, emergen también gracias a la transgresión simultánea de dicha diferencia.

ellos. El hibridismo desde este punto de vista no consiste en una mera suma o combinación de esquemas diferentes, sino en su reelaboración o resignificación por medio de la forma particular en que se han dispuesto relacionalmente, la cual provoca una multitemporalidad en ese resultado, pues activa la memoria de esos esquemas que se han reproducido, pero a la vez esta solo es pasado porque se ha visto modificada en la forma presente. No obstante, siempre queda un resquicio de irritación entre los esquemas reproducidos y la transformación simultánea de estos que permite vislumbrar la tensión y el entrelazamiento de esquemas o símbolos latentes.

Esta producción por combinación (híbrida) es válida también cuando las prácticas culturales intersimbólicas son textos artísticos o literarios en sentido restringido, aunque ha de advertirse que las peculiaridades señaladas para ellos conllevan también cierta especificidad al observarlos además bajo este prisma de las interacciones prácticas.

Si se aplica de forma directa esta estructura de apelación e interacción híbrida vista para las prácticas fenoménicas a la producción de textos artísticos, estos son producto y resultado de una práctica de composición como cualquier otra que se da en la vida cotidiana, como el acto que proviene de un sujeto en respuesta a una situación o como el enunciado que alguien emite como réplica a otro en cualquier diálogo. Es decir, el texto artístico vendría a ser el efecto visible, la punta del iceberg, de una práctica intersimbólica que lleva a cabo internamente un yo (autor real) como reacción ante una situación u objeto dado (el mundo real). Y, efectivamente, en principio no hay nada que objetar a esta descripción, salvo por el hecho de que tradicionalmente, ciertos teóricos tienden a primar en esta ecuación hasta tal punto el aspecto individual y subjetivo que finalmente el intervalo desaparece y se entiende el texto como producto directo y exclusivo de la voz individual, de la subjetividad de un autor. Sin que aquí se pretenda desmerecer la importancia del nivel subjetivo, tantas veces citado aquí, el problema que plantea dicha postura es el de la exclusividad del 'yo', es decir, que al privilegiarlo se dejan al margen la relacionalidad y las alteridades con

que se constituye la identidad práctica del individuo, para terminar encasillándolo de acuerdo con cierta identidad categorial en relación con uno o pocos órdenes colectivos (por ejemplo el de la lengua nacional o la literatura nacional) que, fraguados en una unidad coherente de ese yo, conformarían un único orden dominante y autoritario que se trasluce en el texto.

De esta forma, cualquier apariencia de otredad en el texto no sería más que una proyección engañosa del mismo orden real del autor (monologismo) y los otros del texto serían representaciones virtuales de elementos ajenos a ese autor real y a su supuesto 'orden'. Dicho de otro modo, lo que quedaría sería un intento de analizar los esquemas de que se sirve un sujeto (autor) en su realidad por contraste con otros insertados y apropiados desde sus propios supuestos esquemas dominantes. Así, el texto no se podría entender más que como un producto prolongado de ese orden u órdenes (si es bilingüe por ejemplo) identificados con el yo-autor real y, en vez de producto, debería denominarse 'reproductor', caracterizado, por tanto, por el estatismo.

A este planteamiento ha de añadirse una segunda objeción que se refiere a la manera de entender el objeto real externo que interpela en las prácticas simbólicas y hacia el cual se orienta la respuesta del autor. Las prácticas simbólicas (incluidos los textos literarios) se generan a partir del encuentro de al menos dos elementos de la realidad: el 'yo' y el 'otro' (situación u objeto dado que se le presenta). Pero en el ámbito de la práctica ficcional, si ya es complicado identificar determinados órdenes o discursos en el intervalo como propios del emisor real frente a otros, no lo es menos el encontrar, frente a unos 'órdenes del autor', elementos del texto que se clasifiquen como reproducción inmediata de situaciones de la realidad (interpelantes) con sus esquemas y órdenes propios (ajenos al autor por falta de adecuación a los suyos 'propios'). Es decir, desde estas premisas, el análisis de la composición del texto no se sustentaría en las relaciones que este pueda presentar, sino en la relación externa al texto que el Sí Mismo del autor real realiza con los esquemas y órdenes que aparecen en el

texto para, desde su perspectiva, categorizarlos como propios de su identidad o ajenos a ella (pero apropiados)[155].

Pero, por otro lado, tampoco tiene sentido un intento de análisis inverso que convierta al texto en una derivación exclusiva e inmediata del objeto de la realidad interpelante (el mundo por ejemplo o partes de él) y que prescinda de la subjetividad e individualidad del autor, el cual, absorbido por órdenes y discursos colectivos, desaparezca o sea anulado del todo. Desde luego, partes del mundo de objetos y discursos que rodean al autor y al texto intervienen en este pues impulsan el intervalo y la interacción que produce dicha práctica textual, pero la demarcación de los elementos del texto literario como procedentes y propios del sujeto o no, tal y como podría ocurrir en prácticas híbridas de la realidad cotidiana, carece de sentido por varias razones.

En primer lugar, todo proviene en última instancia de ese sujeto emisor, y no hay nada que venga de otro lugar, pues es su transmisión, moldeada de forma individualizada, la que proporciona ese texto concreto y simultáneamente todo lo que en el texto aparece tiene a su vez un origen ajeno al autor. El texto no pertenece, así, en exclusiva ni al 'yo' autor ni a otro (mundo), sino al intervalo de interacción entre ambos. No obstante, a diferencia de las construcciones híbridas fenoménicas (del mundo cotidiano) que Bajtín denomina "orgánicas", en las que se entrelazan lenguajes sociales[156] de forma inconsciente y

[155] Esto se corresponde con un enfoque de ciertos estudios de la llamada literatura de migrantes y postcolonial que se apoya en el biografismo del autor, incluso cuando no hay pacto autobiográfico con el lector. Pero hay que decir al respecto que la correspondencia de unos esquemas o componentes del texto con la identidad categorial del autor es atribuida por un tercero intérprete y no por el autor mismo en dichos casos y que, por otro lado, una de las consecuencias es que al entender el texto como extensión de esa identidad categorial del autor real, solo ciertos autores con vivencias consideradas 'auténticas' de bilingüismo o biculturalidad tienen posibilidad de transmitir tales tipos de experiencias. Una exclusividad esta que no resulta pertinente si se tiene en cuenta el concepto de cultura dinámica y comunicativa que sirve de base a este estudio, pues lo que no sería pensable, precisamente, desde este concepto es la falta de interacción de órdenes culturales dentro de un individuo cualquiera.

[156] Recuérdese que la noción de lenguaje para Bajtín es más amplia que la gramatical o la de la lingüística tradicional y que se refiere a puntos de vista o concepciones sobre el mundo también. Véase el apartado 2.1. y más adelante el apartado 4.2.3.

no intencionada, el hibridismo artístico es intencional o semántico-intencional ([1975] 1989: 174-177) y, por extensión de lo que Bajtín denomina "hibridismo novelístico", la hibridación artística consiste en "un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico*; un sistema que tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje, modelar la imagen viva del otro lenguaje" (Bajtín [1975] 1989: 177)[157].

Así pues, el texto artístico o literario es una construcción dialogística artificial en la que intencionalmente se combinan voces y concepciones ajenas entre sí, transformadas artificialmente en un juego de simulación que coloca entre paréntesis las procedencias y referentes de la realidad, que están mediadas por el nivel de los constructos discursivos e ideológicos. Gracias precisamente a dicha consciencia e intencionalidad de la forma artística la combinación se hace visible; mientras que el hibridismo orgánico que es "bilingüe" ([1975] 1989: 175), aunque pueda ser dialógico, se presenta como monovocal porque la combinación se oscurece, se vuelve invisible o inconsciente, según Bajtín. En este tipo de hibridismo se desvanece la memoria de los orígenes de una interacción que se produce secretamente en el interior de los sujetos. Por el contrario, en el texto artístico –y con este aspecto se introduce la segunda razón por la que carecería de sentido–, la visibilidad es posible porque dicho texto consiste precisamente en la externalización o extensión, pero no del yo ni del objeto, sino justamente del intervalo de interacción en el que se producen las recombinaciones y que habitualmente está oculto en el yo real. La extrapolación artificial se debe, como ya se ha señalado, a la cualidad de objeto transicional que tiene la ficción artística.

Por tanto, el texto artístico tiende un puente hacia lo real extratextual con lo que es configurado, pero lo transcodifica y transfigura de tal forma que aquel mecanismo interno de interacción y categorización que se encuentra en el interior del sujeto pasa a ser una construcción artificial interna del texto. Éste como objeto transicional de

[157] En cursiva en el original.

ficción[158] entre lo interno del sujeto y lo externo se sirve de sus cualidades simuladoras y transformistas para constituirse como algo nuevo que produce la ilusión de la unión del yo y el no-yo. Es decir, produce la ilusión de que existe un vínculo entre el otro externo, como la mirada ajena, que le permite identificarse y la mirada interna, que se ha creado a su vez por el cruce de Otros interiorizados[159].

De esta forma se explica la paradoja de que el texto posea la singularidad que le imprime su autor, pues él moldea y tamiza intencionalmente todas esas otredades, y de que a la vez se unan en dicho texto ficcional los Otros del yo que formarían parte de la interacción y los 'otros' externos dados, de modo que todos adquieren el mismo estatus ficticio y las distinciones entre órdenes ya no radican en el Sí Mismo categorizador de un sujeto (autor) real, sino en las demarcaciones y estrategias ficticias internas del propio texto que son las que establecen el puente con lo supratextual externo. El texto presenta interacciones de los órdenes y esquemas, por ejemplo, de un discurso religioso y de prácticas de astronomía, o de lo que se identifica en él como comida europea en relación con la cocina filipina. Las categorizaciones de unos y otros en el texto pueden coincidir o no con las que el autor real habría realizado en un momento dado de acuerdo con lo que considerara esquemas de su propia identidad categorial o práctica anteriores a la producción del texto y aquellos que estaban fuera de él; pero esta opción no es necesaria porque las categorías subjetivas que actúan en la categorización y posición, tales como la percepción y perspectiva o la figura del tercero, y que unen al sujeto (en la práctica real) con el nivel colectivo, son creadas también de manera ficcional o en el acto de la lectura. Y las jerarquías y asimetrías entre órdenes también pueden adoptar diversas fórmulas en el

[158] Véanse sobre el tema los apartados 3.2.4.4. y 4.1.1.

[159] Tal y como indica Bernd Stratthaus, la distinción entre las palabras de un emisor como ajenas (procedentes de otros) frente a otras consideradas como 'propias' por ese emisor se explica mediante el concepto de consciencia (2005: 94). Según su interpretación del concepto de hibridación bajtiniano, por tanto, el resto de palabras consideradas 'no ajenas' también están en el fondo mezcladas, también son híbridas en su origen, pero lo son de forma orgánica e inconsciente.

texto según la función o el mensaje que se transmita, más allá de cuáles sean los supuestos órdenes 'propios' de ese autor real. Es decir, todos los elementos, esquemas y órdenes han sido igualmente 'apropiados' artísticamente por el autor independientemente de que sean marcados en el texto como extraños o no.

En síntesis, cuando la práctica intersimbólica es, además de un fenómeno cultural, un hecho textual artístico (en sentido restringido) esas interrelaciones internas del intervalo práctico (con su alcance cognitivo-antropológico del aspecto relacional, su nivel conceptual-estructural e histórico-discursivo) se conforman en la ficción como entrelazamientos intratextuales interdiscursivos creados lingüística y estéticamente. Lo que se observa no es el proceso mental que realiza un individuo, sino la interrelación y el choque de esquemas en el proceso pragmático-performativo del texto artístico. Por ello, lo que interpela en la práctica real ya no se aprecia como algo externo al texto, sino que es parte interna del mismo, con el mismo estatus que el resto de órdenes colectivos incorporados por el sujeto, pues al igual que estos, está marcado o adscrito a un nivel colectivo supratextual desde categorías textuales internas. Y, por otro lado, el elemento de tipo subjetivo (el yo y sus Otros o esquemas de órdenes colectivos incorporados) de la práctica fenoménica se construye también de manera interna con categorías de ficción. La emergencia visible de la alteridad entre órdenes radica en su configuración artística.

Lo paradójico es que este entramado de órdenes y discursos colectivos no existe en abstracto, sino solo en la práctica concreta particular, lo que significa que igual que dicho entramado se comprende por el vínculo que mantiene con la realidad supratextual y colectiva reconocible, el nivel subjetivo individual también es apreciable en esa interacción o hibridismo artificial que es el texto. No obstante, no es el autor real en sí, sino la singularidad e intencionalidad con la que ha realizado el fenómeno artístico lo que queda de él implícito en ese intervalo que es el texto; con lo cual, esto no significa que se tenga conocimiento

del autor real[160]. No ha de cometerse el error de confundir la unicidad, singularidad e individualidad del texto, que se relacionan con el autor, con la identidad. La identidad del autor real en un momento dado no es necesariamente la identidad del texto creado. Así, como puede apreciarse, el nivel subjetivo de la práctica fenoménica se desglosa en el texto en una serie de instancias y categorías ficcionales que van desde trasuntos subjetivos como las instancias narrativas o las figuras a otras formas de entrelazamiento que desvelan posiciones semánticas de sentido.

Debido a esta presencia de la voluntad y posición del autor implícito, así como de la forma particular e individual en que son configuradas las interrelaciones (adscritas al nivel colectivo), todo indica que en el trasfondo del artefacto artístico hay una única voz que le confiere unidad y un centro unificador y dominante por encima de todo: una monovalencia. Esto supondría, en principio, una contradicción insalvable con lo que se ha postulado en este apartado, sin embargo no hay tal si se tiene presente la tensión paradójica que señala Bajtín entre monologismo y dialogismo, la cual se vincula con la ambivalencia entre estatismo y dinamismo que se ha señalado para las prácticas culturales en general.

4.2.3. *El dialogismo o el fundamento de las interacciones*

Precisamente, si hay un autor que ha hecho aportaciones determinantes para explicar en el ámbito de la teoría literaria la interacción cultural como parte del material lingüístico-estético, superando los límites de la lingüística clásica, éste es sin duda Bajtín con su desarrollo de lo que

[160] Tal y como indica Bajtín sobre las posibilidades de conocer al autor real en el texto:

> En este sentido, todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe, las formas de esta autoría real también pueden ser muy diferentes, alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo, puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc., pero de cualquier manera oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente. La reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona (Bajtín [1963] 2003: 268).

dio en llamar "metalingüística". Su concepción del dialogismo, como ya se habrá podido advertir, se halla en parte en el telón de fondo de estas ideas sobre la relación entre el intervalo interaccionista de las prácticas culturales y la forma de desarrollarse en las prácticas textuales literarias. El término arroja claridad no solo sobre las interrelaciones de tipo textual, sino también sobre los fenómenos de interacción cultural en general, pues además de lograr explicar la vinculación incesante entre el mundo externo al texto y el interno o entre el nivel colectivo y el individual, su punto de partida no son ni los sujetos ni los entramados colectivos abstractos, sino la práctica enunciativa como unión de ambos[161].

Si bien es cierto que su planteamiento se centra en el lenguaje artístico desde una visión prepragmática y comunicacional opuesta al estilismo y a la lingüística de la época en los estudios literarios, él mismo apunta ya en sus escritos a la posibilidad de entender nociones como la de dialogismo de una forma más amplia y no sólo aplicable a fenómenos lingüísticos[162] y, por otro lado, su concepción de lenguaje, enunciado y palabra como acontecimientos socio-ideológicos (más allá de la concepción normativizada del lenguaje propia de la gramática o la estilística) también conducen a una posible extensión de sus ideas e incluso a una asociación con propuestas más recientes, tal y como ya se ha tratado a propósito de la asociación con el concepto de discurso de origen foucaultiano[163]. Así, por mucho que

[161] Bajtín es uno de los pocos teóricos que defiende, desde los años 30, una posición intermedia entre orientaciones sistémicas y otras más vinculadas a procesos subjetivos (como los mencionados del estudio de la alteridad) no solo para la cultura, sino también para la literatura, a la hora de abordar el dialogismo o el intercambio, procesos esenciales de la vida cultural.

[162] Por ejemplo en *Problemas de la poética de Dostoievski* Bajtín hace alusión a esta amplitud del dialogismo: "En conclusión, recordemos que en un análisis amplio de relaciones dialógicas estas son posibles también entre otros fenómenos interpretables, si estos fenómenos se expresan mediante alguna clase de material *sígnico* […]" (Bajtín [1963] 2003: 269).

[163] En Bajtín la traducción de la realidad social a la creación lingüística y literaria a través de la mediación de las creaciones discursivas estaba perfilada mediante las nociones de refracción, ideología, lenguajes socio-ideológicos y géneros discursivos. Esta cuestión de la posible vinculación de los dos planteamientos conceptuales (el de Bajtín y el de Foucault) se ha tratado también en el apartado 2.1.

les pese a los puristas sobre la obra de Bajtín[164], esta no ha permanecido estática, sino que sigue generando diálogos con teorías más recientes, en una especie de confirmación de lo que ella misma había preconizado con el concepto de dialogismo.

El mismo concepto de dialogismo crea no pocas dificultades a la hora de establecer una definición, pero bien merece un intento porque se erige como pieza clave para explicar las interacciones textuales y, por tanto, para la equiparación que se está trazando aquí entre los textos artísticos y las prácticas culturales; y, en este sentido, destaca también por ser el motor de las teorías de la intertextualidad posteriores que también han trabajado dichas interrelaciones textuales. Ya que el objeto de interés de este estudio no son todo tipo de prácticas de interacción cultural, sino las configuradas artísticamente y, en especial, con la materia lingüística, se comprende la relevancia que tiene para ello un concepto como este de dialogismo, que al centrarse en el lenguaje, permite introducir el componente que falta en el planteamiento teórico: en qué consisten las interacciones de forma específica en los textos literarios[165].

El concepto de dialogismo que Bajtín desarrolla se sustenta sobre una concepción metafórica del diálogo que amplifica y supera la noción de diálogo como modalidad composicional e intralingüística del discurso oral o escrito con particularidades sintácticas y lingüístico-semánticas que era objeto de la lingüística. De hecho, para Bajtín en los años treinta del siglo xx, ni la lingüística ni la estilística se habían ocupado apenas hasta entonces del diálogo intralingüístico y mucho menos de los "fenómenos específicos de la vida verbal" (Bajtín [1975] 1989: 92) que expresaban la diversidad y la lucha de los lenguajes y los puntos de vista socio-lingüísticos. La causa de esta falta de dedicación al diálogo se halla según Bajtín en que una y otra se orien-

[164] Como defensores de un "Bajtín auténtico" Sánchez-Mesa destaca la crítica bajtiniana rusa y lo que denomina el sector "liberal humanista" de la crítica occidental y hace un repaso de lo que ha sido la recepción de Bajtín en las últimas décadas (Sánchez-Mesa, 1999: 7-19).

[165] Estas podrían servir ampliándolas también posteriormente para explicar las culturales.

tan a la unidad, a los aspectos estables e invariables del lenguaje ([1975] 1989: 92), a descubrir la lógica "abstrayéndose metódicamente de las propias relaciones dialógicas" (Bajtín [1963] 2003: 267). Tanto la lingüística como la estilística pertenecían, por tanto, a las "tendencias centralizadoras" (Bajtín [1975] 1989: 91) que construyen sistemas unitarios y homogeneizantes, ignorando los aspectos diversificantes y cambiantes que subyacen tras el fenómeno real. Desde el punto de vista de Bajtín, ambas disciplinas, al ignorar la dialogización, no tienen las herramientas suficientes para el estudio de la conversación, ni de la palabra en general o de las obras literarias; por ello insiste en la necesidad de una "metalingüística" que trascienda dichos marcos teóricos. El gran error, por tanto, de la lingüística y la estilística consistiría en observar la lengua como un todo cerrado y autónomo que se actualizaría en un monólogo autosuficiente del hablante o autor, sin tener en cuenta que "la lengua solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes" (Bajtín [1963] 2003: 266) y el enunciado solo tiene sentido en la cadena discursiva (en sentido amplio) que comparte con otros enunciados que se suceden y replican. Es decir, lengua y enunciado existen en la vida práctica comunicativa que consiste en relaciones dialógicas con lenguajes, enunciados y voces. Sin estas consideraciones la obra literaria y el sistema del lenguaje no permitirían establecer ningún tipo de interacción con elementos fuera de sí mismos, olvidando así que la lengua como acontecimiento y comunicación no puede existir sin el medio en que vive, un medio de relaciones dialógicas e interacciones sociales que, pese a referirse a la lengua, "[…] son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la *palabra* […]" (Bajtín [1963] 2003: 266)[166].

Así pues, la teoría dialógica de Bajtín se instituye como una de las primeras en vincular el nivel colectivo social e ideológico, extralingüístico e historizable, con el lingüístico-literario en sentido estricto, a través de las prácticas de los hablantes, focalizando para ello en el aspecto co-

[166] Precisamente la exterioridad y la exotopía que se presentan como otredad son fundamentales para Bajtín.

municativo y relacional[167]. Su punto de partida, además de las deficiencias que observa en estas disciplinas de su época[168], serán los presupuestos estético-filosóficos y ético-filosóficos[169], así como el análisis directo sobre la elaboración de los diálogos y de las interrelaciones de los personajes (especialmente las relaciones, entre las actitudes de las enunciaciones de las instancias narrativas y de otros personajes) en la obra de Fiódor Mijáilovich Dostoievski. Las ideas antihegelianas de los "jóvenes hegelianos" eran conocidas por Bajtín y le sirvieron para enfrentarse a los discursos monologicistas totalizantes de la historia y a la fundamentación del conocimiento del Ser como totalidad (Sánchez-Mesa, 1999: 22-23) que sometía todo resquicio de alteridad, tal y como puede verse en el concepto de la dialéctica hegeliana[170].

Desde sus primeros escritos, Bajtín desarrolla un planteamiento ético para el estudio del objeto artístico-literario que tiene como base fundamental el acto responsable en la respuesta hacia otro y hacia los valores. Es decir, la intersubjetividad y la responsividad (la relación pregunta-respuesta) se aprecian desde los años veinte y hasta sus últi-

[167] Por ello Sánchez-Mesa propone comprenderla como una "hermenéutica crítica de la cultura" (1999: 7).

[168] Como señala J. Kristeva, los lingüistas formalistas, que tan bien conocía Bajtín se habían preocupado por el carácter dialógico de la comunicación lingüística, pero entendiéndolo, tal como hiciera Borís Mijáilovich Eijenbaum (1886-1959), como relaciones entre modos de narración directa e indirecta, siendo esta última la referencia o imitación de un discurso oral reproducido en la escritura (Kristeva [1969] 2001: 192-193). Como se deduce de ello el planteamiento de Bajtín supera el de los formalistas al considerar la alteridad como el elemento fundamental de distinción entre discursos lingüísticos; es decir, no interesa el modo de la oralidad, sino el "ser el otro el portador del discurso oral" (Kristeva [1969] 2001: 192).

[169] Estos son fundamentalmente Cassirer, los neokantianos, Freud, los "jóvenes hegelianos", incluyendo a Nietzsche y otras tendencias contemporáneas.

[170] Es especialmente interesante el hecho de que Bajtín, para superar la dialéctica y oponerle el concepto dialógico, muestra precisamente cómo la dialéctica es dialógica también en su origen, pero ha eliminado este hecho anulando el exceso de otredad (lo que aquí he llamado extra-ordinario y aguijón de lo extraño, siguiendo a Waldenfels) por medio del olvido en la síntesis final o conclusión monológica de la idea única (Bajtín [1979] 1999: 195 y 385-386). Así pues, puede asociarse esta idea con lo que se ha propuesto anteriormente en el presente trabajo sobre la importancia de la memoria y de la dimensión temporal para el hibridismo y conlleva otra cuestión relevante que suscribo: la de que toda mezcla o fusión son constitutivamente híbridas también.

mos apuntes de 1974, los titulados "Hacia una metodología de las ciencias humanas" (Bajtín [1979] 1999: 381-396). Dichas bases se unen ya en los años veinte a la orientación sociológica que toman sus obras y que permite comprender el papel que desempeña lo socio-ideológico en el desarrollo del dialogismo y en el texto literario. Sobre estos presupuestos entre otros se asienta la constitución del concepto de dialogismo, de la que se tiene constancia al menos desde la primera versión de su obra sobre Dostoievski de 1929, *Problemas de la obra de Dostoievski*, que no se publicó reformada hasta 1963[171]. Posteriormente en su estudio teórico *Estética de la novela*, escrito en torno a 1934/35 ([1975] 1999), y en su reelaboración de la obra sobre Dostoievski de 1929, *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963] (2003), el concepto está más desarrollado, aunque fundamentalmente en relación con el género novelístico.

Al estudiar el diálogo de las voces en la obra de Dostoievski, Bajtín advierte que la comunicación efectiva no tiene lugar solo en las formas estrictamente dialogales con otros, sino también en el interior de los sujetos y entre posiciones ideológicas expresadas internamente en el texto ([1979] 1999: 195), en el enunciado. Pero esa pluralidad de posiciones en las voces solo puede entenderse por dos razones: por una reacentuación o estilización individual que realiza el yo (quien ha moldeado internamente las voces interiorizadas de los otros convertidas en ajenas-propias o semiajenas) y por la relación que entabla a la vez con ese medio ideológico-social del que bebe[172]. Bajtín muestra más adelante, en *Estética de la novela*, cómo esta base comunicativa e intersubjetiva es extrapolable a las prácticas de los lenguajes mismos en general, pues los lenguajes (los cuales son en sí plurilingües):

[171] En los extractos de esta obra que no aparecen en la versión posterior es posible observar ya algunas nociones sobre el tema (Bajtín [1929] en [1979] 1999: 191-199).

[172] La entonación o reacentuación se corresponde con el nivel individual de la posición y el diálogo en el medio socio-ideológico con el nivel colectivo. Es aquí donde se hace visible la unión de iterabilidad e iteratividad, o dicho en otros términos, de lo particular singular y lo repetitivo, que señala Sánchez-Mesa a propósito de Bajtín (1999: 117-125) y que lo convierte en puente entre la Deconstrucción y el Estructuralismo sin equipararse del todo con ninguna.

> […] constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y existen en la conciencia de la gente y, en primer lugar, en la conciencia creadora del artista (Bajtín [1975] 1989: 108-109).

Así pues, el sustrato intersubjetivo e interaccionista es el que posibilita la comunicación lingüística en el mundo de los hablantes y la emisión de un enunciado, al margen de que esta se produzca o no en el marco de un diálogo formal explícito de interlocutores, pues como señala Sánchez-Mesa:

> Sobre esta base, el planteamiento de Bajtín reside en que dichas condiciones, dicha interacción de posiciones puede verificarse incluso sin que se dé la estructura formal del diálogo, verbal o escrita, acuñando así de paso el concepto de enunciado como escenario de múltiples acentos y voces, así como del lenguaje en general (slovo, la palabra) como un medio intrínsecamente dialógico (1999: 66).

Y, aún es más, en esta estratificación de ámbitos de lo dialógico, el propio Bajtín admite que el dialogismo puede advertirse en otro tipo de fenómenos no lingüísticos, siempre que sean interpretables como signos, abriendo el camino a la posibilidad de que toda práctica simbólica cultural pueda observarse bajo esta luz del dialogismo. Para Bajtín la vida entera es dialógica y participativa, en definitiva[173].

El problema es que este acercamiento del concepto de lenguaje (y cultura) de Bajtín a lo sistémico ha conducido en ocasiones a una interpretación del dialogismo entre

[173] Él mismo hace explícita esta idea en varios fragmentos como el siguiente:

> La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, con labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal. Las imágenes cosificadas, objetuales, son profundamente inadecuadas tanto para la vida como para la palabra. El modelo cosificado del mundo se está sustituyendo por el modelo dialógico. Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso. También es impermisible la cosificación de la palabra: su naturaleza también es dialógica ([1979] 1999: 324).

lenguajes sociales (sociolectos, idiolectos) como si estos se dieran de forma autónoma a la manera holística o sustancialista, olvidando la advertencia que él hiciera al respecto sobre la necesidad de que estas relaciones (a diferencia de las relaciones lógicas abstractas de la lingüística) estuvieran "encarnadas" en un enunciado (o, podría añadirse, en una práctica) que realiza un emisor y cuya posición se expresa. Bajtín hace hincapié en la relevancia de la 'posición' cuando se tienen en cuenta esos lenguajes en el siguiente fragmento:

> Por otra parte, las relaciones dialógicas también son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc., pero solo en el caso de que éstos se perciban como ciertas posiciones de sentido, como una especie de visiones lingüísticas, o sea, ya no dentro de un enfoque puramente lingüístico ([1963] 2003: 269).

Así pues, el concepto de dialogismo en sentido amplio, se desarrolla metafóricamente a partir del de diálogo comunicativo-lingüístico entendido como interacción de posiciones semántico-ideológicas que tiene un origen intersubjetivo.

Pero ¿en qué consiste esa interacción? Las posiciones encarnadas que se hacen visibles en ese juego dialógico se expresan en la materia simbólica, en el enunciado diría Bajtín. Por tanto, entre los significantes (materia) se establecen relaciones lógicas (de tipo lingüístico) y temático-semánticas que son imprescindibles, pero no suficientes según él, porque no son dialógicas. Precisamente Bajtín se sirve de la diferencia entre las relaciones lógicas y dialógicas para explicar estas últimas:

> "La vida es bella". "La vida no es bella". Estamos frente a dos juicios que poseen una determinada forma lógica y un determinado contenido temático-semántico […]. Pero entre ellos no existe ni puede existir ninguna clase de relaciones dialógicas, no están discutiendo entre sí, aunque puedan ofrecer material temático y fundamento lógico para ello […]; solo si estos dos juicios se distribuyen entre dos diferentes enunciados de dos sujetos diversos, surgirán ente ellos dichas relaciones.
>
> "La vida es bella". "La vida es bella". Aquí hay dos juicios absolutamente iguales y, por consiguiente, un solo juicio escrito (o pronunciado, dos veces, pero este "dos" se refiere únicamente a la expresión verbal y no al juicio mismo). Es cierto que aquí también

> podemos hablar de la relación lógica de identidad entre dos juicios, pero si el juicio se expresa en dos enunciados de dos sujetos diferentes, entre estos enunciados surgirán relaciones dialógicas (de asentimiento, de confirmación, etcétera) ([1963] 2003: 267-268).

En este tipo de dialogismo externo o explícito entre dos enunciados, encarnados por dos sujetos es posible vislumbrar que la interacción es de un tipo específico, la que se produce en forma de pregunta-respuesta o interpelación-respuesta. Cada enunciado es así una respuesta que empieza en otra parte, como diría más tarde Waldenfels[174], en otros enunciados, podría añadirse. Dicho de otra forma, la posición que el sujeto adopta para responder exige una extraposición, algo que está fuera, hacia lo que se dirige. Y, a su vez, el enunciado (respuesta) va dirigido hacia alguien, con lo cual adopta el papel de interpelante y así la relación comunicativa se configura en forma de palabras o materia que pertenece a la interacción de los interlocutores, a lo que he denominado el intervalo. El diálogo así entendido no es, por tanto, una simple alternancia de posiciones o voces, sino una forma relacional interactiva que incluye procesos de constitución de sentido (comprensión)[175] y de actitud valorativa respecto al otro. No obstante, aunque las palabras emitidas y las enunciaciones sean actos o productos nuevos generados en el diálogo de sentido, Bajtín se cuida mucho de que sean entendidos, en cuanto a su carácter novedoso, híbrido o transformador, como un fruto del consenso y la fusión equilibrada. Se puede diferenciar así, no solo de la filosofía del diálogo de Buber o de la hermenéutica de Gadamer, sino que él mismo se aparta conscientemente de la noción socrática y platónica del diálogo clásico (Bajtín [1979] 1999: 195-196), al no buscar en

[174] En la explicación sobre la extrañeza de B. Waldenfels se ven las implicaciones que esta tiene para la existencia de un diálogo como el señalado y una extraposición de la enunciación:

> De algo que ocurre así, que no se limita en absoluto a la experiencia intercultural, pero que despliega en ella una virulencia especial, solo podemos hablar en tanto en cuanto comencemos en otro lugar, allí donde nunca estuvimos y nunca estaremos. Un discurso así que proviene de lo ajeno lo denomino respuesta (2000: 261; Trad. 2008: 183).

[175] Para más información sobre el concepto de comprensión de Bajtín véanse sus apuntes sobre el tema en *Estética de la creación verbal* ([1979] 1999: 381).

el diálogo el objetivo de un consenso armónico mediante una síntesis y un ser final estable o equilibrado. A Bajtín le interesa el acontecer de la interacción y el enunciado que, como parte de este, conserva la tensión, la lucha, la contraposición.

En resumen, para una concepción general del dialogismo, puede decirse que este consiste en una forma relacional de "iluminación recíproca" (Bajtín [1979] 1999: 229) entre dos réplicas "como si discutieran una con otra" (Bajtín [1979] 1999: 142) o en una "interacción tensa, una lucha entre la palabra propia y la ajena, un proceso de delimitación o de esclarecimiento dialogístico recíproco" (Bajtín [1979] 1999: 171). Por ello, se trata de un tipo de relación que se corresponde con la que se da en el interior del sujeto en las prácticas culturales en general, como intervalo de interacción responsiva e interpretativo, como el ya explicado en el capítulo precedente.

Puede decirse que el dialogismo externo es aquel en el que los elementos que intervienen están explicitados. En primer lugar, puede producirse contra el fondo del resto de enunciados (Sánchez-Mesa, 1999: 320) como relación con el contexto socio-ideológico, correspondiéndose con la vinculación dialógica al nivel discursivo, o "en tanto que *respuesta* real a otros enunciados y como palabra dirigida hacia la comprensión y respuesta del interlocutor" (Sánchez-Mesa, 1999: 158). Es decir, en los dos primeros supuestos, la respuesta, el texto o el enunciado son el resultado híbrido visible en el que pueden rastrearse las huellas del proceso de interacción dialógica entre el otro precedente y un 'yo' (que también contiene sus Otros). En el primer caso, aquel es un contexto amplio de enunciados o discursos con los que se encuentra un 'yo' en el camino hacia el objeto interpelante o el objeto del enunciado-respuesta; se trata de los enunciados previos o del campo de voces en torno a ese objeto que el hablante refracta, reacentúa, valora y, por tanto, son también contestados por él. Cuando lo previo ante lo que se responde es un enunciado concreto o un texto concreto 'ajeno', en realidad se produce una interacción similar, pero es de carácter más restringido. El último supuesto es aquel que advierte de que el enunciado o texto, dentro de la cadena de la comunicación, no solo

responde, sino que a su vez toma el papel interpelante, en tanto en cuanto siempre se dirige hacia un destinatario y este hecho determina también la producción de enunciado, ya que se anticipan posibles respuestas futuras de ese otro (interlocutor o lector) presente explícitamente en este caso del dialogismo externo. Así pues, la palabra o enunciado no pertenece solo al hablante, sino a ambos.

Pero estos dos tipos de relación responsiva (o tres tipos, si se distingue también entre amplio y restringido) le interesan a Bajtín fundamentalmente en su versión de dialogismo interno que se produce en el interior de las manifestaciones del lenguaje, el enunciado o la palabra, es decir, que se dan implícitamente en los procesos de enunciación y pueden rastrearse en los resultados. La relación de alteridad con otras voces, posiciones o enunciados respecto a los Otros (o resto de 'ajenos') del 'yo', conforma la respuesta y la anticipación en forma de palabra o enunciado y sus ecos pueden detectarse en estos. Para Bajtín el dialogismo se produce en la enunciación misma (Sánchez-Mesa, 1999: 320). De hecho, esta cualidad implica que la palabra "siempre cuenta, al menos, con dos sujetos, puesto que la actitud hacia el otro forma inevitablemente parte del mismo, ya sea en forma de respuesta a enunciados anteriores, ya sea como anticipación y orientación de la posible respuesta futura" (Sánchez-Mesa, 1999: 159). Así pues, la palabra es "bivocal" y todo acto de habla es intersubjetivo implícitamente, incluso aquellos que, tal y como se veía en la interacción simple, eliminan la contraposición o el elemento problemático y tienden a sublimar una voz o una ideología, lenguaje o discurso, como el único auténtico y válido, acallando las demás voces por las que se crea cualquier enunciado. Incluso el enunciado más monovalente o monológico, más exclusivista y el diálogo que no implique distancia suficiente de posiciones, son en su origen también dialógicos e híbridos, desde estos presupuestos[176].

[176] Como es sabido, para Bajtín solo el discurso en prosa de la novela llegará a ser auténticamente dialógico en su expresión, no así los de la retórica, la poesía o el teatro, pero este planteamiento ha sido superado por la crítica posterior como muestran Lachmann en el capítulo "Dialogizität und poetische Sprache" (1982: 51-62) y Sánchez-Mesa en "¿Novela/poesía-teatro? Atisbos de una teoría dialógica de la poesía y el drama" (1999: 311-335).

Pero este origen no siempre es perceptible debido a que en la palabra bivocal, además del conflicto de voces y posiciones, existe otro tipo de tensión muy importante. En ella se cruzan según Bajtín dos tipos de fuerzas. Unas tienden hacia la estabilización, hacia la univocidad y la monovalencia, como los discursos y lenguajes normativizados, la gramática, etc., generalmente institucionalizados, que ejercen una función del poder y que al imponer una verdad como el único 'Ser' válido o adecuado para la comprensión o interpretación entre los hablantes, orientan hacia la centralización del sentido y se llaman por ello fuerzas centrípetas. Las otras fuerzas tensionan la palabra hacia el medio social auténtico del plurilingüismo dialogizante en que surge y son por ello centrífugas. El punto de convergencia de ambas fuerzas es el enunciado (Bajtín [1975] 1989: 90).

De esta forma, el diálogo de voces y concepciones del mundo concentrado en la palabra puede desarrollarse con formas compositivas o quedar olvidado y solapado. Cuando las formas de construcción híbrida son rastreables en el enunciado es factible desenmascarar la marca de ajenidad, lo que se da al lector como ajeno respecto a otro (personaje, autor, etc.), aunque en ocasiones están muy intrincados. En esto consiste el dialogismo por antonomasia, el cual es calificado por Bajtín de "construcción híbrida" ([1975] 1989: 121); es decir, aquellos enunciados que, perteneciendo a un solo hablante por sus características gramaticales y compositivas, son en realidad la mezcla de:

> […] dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos "lenguas" y perspectivas, no existe ninguna frontera formal-compositiva ni sintáctica […] la misma palabra pertenece simultáneamente a dos lenguajes, tiene dos perspectivas que se cruzan en la construcción híbrida y tienen, por lo tanto, dos sentidos contradictorios, dos acentos […] (Bajtín [1975] 1989: 121-122).

Estas fórmulas le sirven para estudiar, sobre todo, cómo el autor introduce lenguajes de la opinión pública (discursos hoy en día) de forma impersonal u otras lenguas mediante la voz de un personaje que replica a otro o responde a enunciados previos. Y ese plurilingüismo lo estudia, sobre todo, en las relaciones de voces en un enunciado único en el que la intención y la posición de una

instancia[177] pueden aparecer subordinadas a las de los personajes o a la inversa.

Así, desde el punto de vista de la descripción de estos momentos dialógicos, el plurilingüismo es observado como forma artística de relación y disposición de voces y posiciones del autor, de los narradores y personajes en interrelación y en términos bajtinianos la "zona es el sector de la acción de la voz del héroe, que se une, de una u otra manera, a la voz del autor" ([1975] 1989: 133). Pero también señala como fórmula destacada de introducción del plurilingüismo la de los géneros literarios y extraliterarios (cotidianos) intercalados (Bajtín [1975] 1989: 138-141). Y, teniendo presente que los géneros para Bajtín son formas constructivas de combinación para modelar y organizar la concepción de la realidad, las ideologías (sujetas a historicidad e institucionalización), puede entenderse que el dialogismo se abra también a modos de enunciación colectivizados que se expresan en prácticas o enunciados previos y son rememorados y puestos en relación con otros en dicho enunciado dialógico creado[178].

En consecuencia, la categoría del dialogismo resulta crucial para adentrarse en las posibilidades de composición estética literaria que expresan la interacción con lo ajeno. Y no se limita al dialogismo de voces de instancias subjetivas, sino que se amplía a otras formas compositivas al tener en cuenta también el dialogismo de posiciones de sentido, de lo que Bajtín llama "géneros" y con otros enunciados previos tanto en sentido amplio como restringido.

En todos los casos, sin embargo, independientemente de la jerarquización que se dé entre los elementos dialo-

[177] Si bien Bajtín habla de posición de 'autor' dado que no siempre coincide con el narrador como han mostrado las teorías narratológicas posteriores, creo conveniente separarlos.

[178] El mismo Bajtín ofrece clasificaciones de estas formas artísticas de combinación de voces y discursos. Su tipología depende fundamentalmente de las formas de interacción comunicativa con la palabra, la lengua o la voz ajena; es decir, de cómo es la enunciación y su distancia respecto al objeto y discurso ajeno (por ejemplo según la disposición del eco de esas voces en relación con el enunciado de un personaje cuya voz convive con la del autor). En definitiva lo que plantea es cómo es la respuesta híbrida: si estiliza otra voz, si la toma en cuenta, la contesta, la anticipa, la parodia, etc. (Bajtín [1963] 2003: 270-291 y [1975] 1989: 118-141).

gantes y que puede depender tanto de las circunstancias comunicativas como de la posición del hablante enunciador, existe un componente subjetivo, una intencionalidad y actitud del autor con los distintos plurilingüismos que va construyendo en el texto y es por ello que tal y como indica Renate Lachmann cabe distinguir varias delimitaciones o nociones del concepto de dialogismo (1982: 8). Las fórmulas explicadas en los párrafos previos se corresponden con el sentido descriptivo-textual del dialogismo que sugiere Lachmann[179], mientras que al considerar este último aspecto señalado, cabe hablar de la funcionalidad textual del mismo dialogismo; es decir, de su potencial crítico, del mensaje valorativo que depende tanto de la entonación e intención del autor como de la intensidad con la que se conserve o anule la ambivalencia del movimiento de ese proceso dialógico. Esta función o potencial crítico de los textos arroja luz sobre el componente ético y la lucha subversiva frente a las fuerzas centrípetas (centralizadoras), autoritarias y monovalentes. Lo cual no significa que todo dialogismo sea siempre subversivo, porque existen grados y actitudes diversas en la relación con el otro y en el habla sobre el otro o como dice Lachmann: "potencial crítico significa aquí la valoración de

[179] Lachmann define como sigue dicho carácter descriptivo, para distinguirlo del ontológico y el funcional que tiene según ella el dialogismo:

> describir el dialogismo como forma específica de la constitución de sentido de textos, es decir, el diálogo con textos ajenos (intertextualidad), el diálogo con 'dialectos sociales' diferentes que compiten en un contexto cultural (diversidad discursiva) o el diálogo con una posición de sentido ajena, que se asienta en la 'palabra bivocal' que establecen dos instancias de habla (dialogismo en su sentido primario). Como criterio específico de dialogismo se ha desarrollado bajo este aspecto la 'doble codificación'. Que puede desempeñar un papel en el análisis de "estructuras dobles" (como parodia, contrafacta, travestimiento [degradación paródica], estilización, anagrama, etc., en referencia a textos, y cita o réplica en referencia a elementos textuales) (1982: 8).
> (Dialogizität als spezifische Form der Sinnkonstitution von Texten zu beschreiben, das heißt den Dialog mit fremden Texten (Intertextualität), den Dialog mit verschiedenen in einem kulturellen Kontext konkurrierenden 'sozialen Dialekten' (Redevielfalt) oder den Dialog mit einer fremden Sinnposition, die im 'zweistimmigen Wort', das zwei interferierende Redeinstanzen errichten, aufgezeichnet ist (Dialogizität im primären Sinne). Als ein spezifisches Dialogizitätskriterium wurde unter diesem Aspekt die 'Doppelkodierung' herausgearbeitet, die in der Analyse von "Doppelstrukturen" (wie Parodie, Kontrafaktur, Travestie, Stilisierung, Anagramm, usw. in bezug auf Texte, und Zitat, Replik in bezug auf Textelemente) eine Rolle spielen kann (1982: 8)).

los textos fonológicos como monovalentes y de los dialógicos como ambivalentes, los cuales se dirigen contra la cultura establecida, rechazan el consenso y tienen el punto de mira en el espacio de lo extraoficial"[180].

La última de las tres caracterizaciones del dialogismo establecidas por Lachmann, hace referencia al sentido ontológico textual, al hecho de que el texto atravesado dialógicamente nunca existe o se origina de forma aislada, sino que es parte de la cadena discursivo-enunciativa y, por tanto, es, parafraseando sus palabras, parte de un universo de textos que se corresponden unos con otros (1982: 8). Precisamente, en las relaciones que el texto establece con lo que está más allá de él, así como con otros enunciados previos de tipo textual, se basan los planteamientos teóricos posteriores de la intertextualidad, cuyo punto de partida, como es sabido, es el dialogismo. Las distintas tendencias dentro de ella han intentado establecer sus gramáticas propias de las relaciones entre textos, pero estas no están exentas de ciertas dificultades. Así, además del reduccionismo que supone la equiparación del mundo en su totalidad a texto propia de las posiciones textualistas, hay otros aspectos que requieren una revisión para evitar posibles confusiones a la hora de abordar el encuentro cultural como producto de una práctica de interacción simbólico-cultural y textual-literaria a la vez. Dichas puntualizaciones en torno a la intertextualidad son necesarias, por consiguiente, para alcanzar el final de este recorrido de paralelismos y vinculaciones entre prácticas de interacción cultural y textual que es más específico, pues se restringe, dentro de esas prácticas de interacción, a aquellas que son además relevantes desde el punto de vista intercultural.

4.2.4. *Intertextualidad e interrelación cultural*

La recepción productiva de la teoría del dialogismo condujo a dos tendencias fundamentales y opuestas. La prime-

[180] "Kritisches Potential meint hier die Wertung monologischer als monovalenter und dialogischer als ambivalenter, gegen die verordnete Kultur der 'einen Wahrheit' gerichteter Texte, die Konsens verweigern und den Raum des Innoffiziellen anpeilen […]" (Lachmann, 1982: 9).

ra se corresponde con la estela iniciada por Julia Kristeva en su *Semiótica* (1969), a la que siguieron otros neoestructuralistas como Roland Barthes (1985), y que, al considerar una noción amplia y extensa de códigos como texto general, entiende que los textos literarios (al igual que el resto de textos de ese texto general) están en continua interrelación con el texto general (con otros textos y con el contexto). Todo se hibrida desde esta perspectiva, por ello todo texto es un tejido intertextual de otros textos. Así, la intertextualidad, en este sentido amplio, implica que toda interacción intersimbólica cultural es intertextual y que la palabra en el texto adquiere su sentido en relación con un cosmos de textos y el autor es solo un medio que posibilita la unión de esos haces de voces, con lo cual su papel para la producción es mucho menor que el que tenía en Bajtín; prácticamente desaparece, y con él el anclaje y la intencionalidad. Desde esta posición textualista antimentalista, lo subjetivo pierde, por tanto, relevancia y los textos parecen reproducirse por sí mismos. Como ilustra Kristeva:

> […] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad* y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*.
> Así el estatuto de la palabra como unidad mínima del texto resulta ser el de *mediador* que vincula el modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el *regulador* de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria) (Kristeva [1969] 2001: 190).

Lo más significativo de estas ideas, en cuanto a su aplicación para una poética intercultural, es el hecho de que permiten concebir el texto como producto compuesto mediante elementos heterogéneos entre sí, debido a que la dimensión socio-ideológica y semántica de unos componentes contrasta con las de otros o difiere de ellas. Pero frente a una idea de mera yuxtaposición de las teselas de un mosaico, que se aleja del dialogismo, considero más apropiada la noción de entrelazamiento o entretejimiento que, además, puede resultar más esclarecedora, por el hecho de que deriva precisamente de la etimología del vocablo ‘texto’.

Aunque la noción de Kristeva entraña algunos peligros

que la tendencia estructuralista, defensora de una intertextualidad más restringida, ya se encargó de señalar, como la dificultad para hacerla operativa por la tendencia a la infinitud –debida a que todo se interrelaciona a muchos niveles constantemente y estos a su vez se relacionan con otros, etc.–; no obstante, también puede advertirse cómo Kristeva ya apuntaba hacia las dos nociones que estos autores contrarios seguirían después: la de que el texto absorbe o asume otro texto y la de la citación de originales identificables en dicho texto. El objetivo, por tanto, para esta segunda tendencia, representada por teóricos como Gérard Genette[181], sería el de establecer una taxonomía o gramática de estructuras y estratos operativos para el análisis de la relación específica de los textos con otros textos que son asimilados y transformados en forma de texto referido (cita, alusión, evocación) en el texto transmisor. La intertextualidad dejaba así de ser algo general para convertirse en una propiedad específica y exclusiva de los textos concretos individuales. Pero esta segunda orientación no está exenta de limitaciones. Aunque se centra en el resultado y efecto del texto original transformado en la cita dentro del marco de otro texto, la intertextualidad clásica no se despega de la concepción jerárquica y binarista de la influencia, pues lo que le interesa es cómo un texto se apropia de otro original y lo hace suyo.

En realidad, ni la noción de intertextualidad en sentido amplio de Kristeva ni esta otra restrictiva se ocupan en primer término de en qué consisten el diálogo o las interacciones en sí (que procesan el texto o la palabra) y adolecen de cierto estatismo. En el primer caso, si todo es texto general, las interrelaciones entre textos no son entonces intertextuales sino intratextuales, con lo cual todo pertenece a lo mismo y no hay espacio para la alteridad (ni para los grados de distancia respecto a ella), ni para la asimetría, convirtiéndose en el monólogo de un único texto en el que no habría cabida para posiciones subjetivas. Esta situación puede solucionarse al distinguir entre manifestaciones discursivas y manifestaciones textuales

[181] Especialmente con su obra *Palimpsestes, la littérature au second degré* [1982].

concretas[182] y con la concesión de la importancia adecuada a la extrañeza o ajenidad y, por consiguiente, al anclaje y demarcación de posiciones subjetivas que confieren singularidad e individualidad a esa práctica textual. Por su parte, la intertextualidad en sentido restringido, entiende que el hipotexto original (referido) se transforma en un intertexto dentro del texto marco o transmisor, con lo cual lo que considera es la relación entre un texto 'propio' (marco) de un hablante y un texto extraño o segmento 'im-propio' que ha sido absorbido o apropiado dentro de ese texto marco, estableciendo así una relación casi estática entre dos unidades. Pero la última (el texto transmisor) no tiene preexistencia real. Es decir, no se trata de un texto que existe previamente al proceso de interacción, que se apropia de otro y lo injerta en su marco ya confeccionado. Sería una vinculación de sometimiento de un original o de derivación a partir de él en la que pueden tratarse la relación del hipotexto original previo con el resto del hipertexto posterior en que se injerta o la relación del hipotexto original con el hipertexto que deriva de él por transformación (simple o indirecta) y que a su vez lo acoge. La otra relación observable es la que se da entre un hipotexto (original), pero una vez que ya se ha transformado en un intertexto (resultado), con el resto del texto (marco o derivativo) en que se ha insertado[183].

Frente a la visión de texto amplio y abierto, cuyos elementos pasan de un texto a otro en un constante diferir y reacentuarse en relación con cada entramado textual, contextual o momento interpretativo[184], propia tanto de Kristeva como de la Deconstrucción, la intertextualidad (en sentido restringido) intenta dar prioridad a la identidad y al significado de la obra. Es decir, partiendo de que el dialogismo interno de Bajtín significaría que la dialogicidad

[182] Tal y como se ha visto en el apartado 2.1.

[183] Estos tipos responden a dos de las categorías fundamentales en que Genette estructura las relaciones posibles entre textos y que componen su transtextualidad enunciada en *Palimpsestes, la littérature au second degré* [1982]. La primera hace referencia a la hipertextualidad (un hipertexto deriva de otro hipotexto) y la segunda a la intertextualidad (copresencia de un texto en otro).

[184] Se trata de la denominada por Kristeva como "lectura-escritura" que enfatiza la polivalencia del signo.

surge dentro de la obra y es eminentemente intratextual, su objetivo es dar cuenta de las relaciones que mantiene un texto literario "desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no" (Martínez Fernández, 2001: 45), pero en un sentido de significación estable de la lectura del texto incorporado. Por un lado, se ocupan de las relaciones que se dan con enunciados o textos originales previos (aquí se introduciría el elemento temporal), por tanto, externos al texto del que entran a formar parte, con una presencia efectiva, aunque a menudo de forma simulada o como recuerdo y resonancia de algo ausente (no presentes exactamente como el texto original) que actúa simultáneamente a la derivación o transformación que aparece desde aquel en el texto transmisor[185]. Y, por otro lado, tratan la relación de co-presencia, no solo en este ámbito entre el pasado (recuerdo, memoria o huella) y el presente, sino también en referencia a la que establece ese fragmento injertado y citado con el resto del texto que lo absorbe (una especie de relación intratextual). Así pues, sí que se hace visible una noción de interactividad, que va hasta cierto punto más allá de la noción de influencia y aparece el aspecto decisivo de la transformación de algo anterior en un elemento nuevo (también en Kristeva). En cierto sentido, podría entenderse como una forma de construcción híbrida, pues no en vano deriva del dialogismo, ya que reúne en la voz de un autor un texto previo y otro posterior, heterogéneos y que conforman una unidad nueva, al modificarse el original y permanecer a la vez resonando[186].

Sin embargo, la propia Kristeva advierte ya en 1974 en su obra *Révolution dans le langage* de que en general estas

[185] Según la teoría correspondiente, o bien se considera que el original y el texto nuevo no deben entenderse en relación jerárquica (esta sería la postura de Bhabha, por ejemplo), o se mantiene la noción de influencia implícita. La primera tendencia defiende que la imitación productiva o el reciclaje productivo no debe tener una consideración inferior al original por ser este más antiguo, pero, de esta forma, no significa que entre ellos no exista una relación asimétrica de poder o de relevancia, debido, por ejemplo, al reconocimiento del elemento viejo como perteneciente a una memoria cultural, frente a la dependencia del elemento nuevo híbrido respecto a esos órdenes conocidos, sin pertenecer del todo a ninguno.

[186] No en el sentido de doble resonancia de dos textos previos interseccionados.

fórmulas restringidas de la intertextualidad que se fundamentan en el concepto de absorción, que ella misma había utilizado en su *Semiótica*, han banalizado estas relaciones convirtiéndolas en simples alusiones o fuentes citadas en un texto, en la constatación del otro en el uno, y han prestado poca atención a la transformación[187] que supone el traspaso o movimiento desde un sistema o texto a otro. O dicho de otra forma, podría añadirse que no consideran la productividad del proceso y por ello Kristeva propone sustituir el término de intertextualidad por el de transposición, haciendo hincapié en otro prefijo, 'trans-', que recogería el movimiento entre los textos, los cuales no son entes aislados, sino procesos intertextuales:

> Le terme "intertextualité" désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) systèmes de signes en un autre, mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique de sources" d'un texte, nous lui préférons celui de "transposition", qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique (Kristeva, 1974: 60).

Esta noción de Kristeva se asemeja a la de transculturación de Ortiz[188], en el sentido de que al igual que esta, la transposición abre la puerta al estudio de la recepción-producción creativa o lectura-escritura que hace que un pre-texto (texto referido u original) resignifique otra cosa en otro marco textual con el que dialoga o fricciona. Este concepto significa trasladar, trasplantar o poner un texto en un sistema de símbolos diferente, en contacto con el cual se transmuta o transfigura adquiriendo otro significado. Y, desde luego, esta transformación de textos o material simbólico previo (sea de la naturaleza que sea: un texto literario citado, un texto no literario, un discurso colectivo, etc.) parte del resultado del proceso dialógico que se defiende en este estudio. Así, desde este punto de vista,

[187] Kristeva utiliza el término "transformación" para los textos a partir del uso que hace el psicoanálisis de este término y del de "trabajo". El "trabajo" es la transformación del texto leído (apropiado en el gramma lectoral) mediante el gramma escritural, el cual transmite además la actitud o ideologema tomado ante el texto leído (Kristeva, 1969). En esto consiste por tanto el proceso de lectura-escritura recientemente mencionado.

[188] Véase el apartado 3.1.2.

la creación intertextual es genetista y se sustenta en el método comparativo para establecer en qué consiste el nuevo resultado frente al texto original (pre-texto) que sirve de referencia (y que a su vez, como todo texto es intertextual e híbrido). Al realizar el movimiento direccional de un texto (original) a otro texto o sistema simbólico, además de la transculturación, se produce un traspaso que marca la frontera entre textos y a la vez la pone en tela de juicio, dado que el texto original va más allá de esa frontera al integrarse en el texto nuevo, constituyendo así un intertexto como tercer espacio entre los dos.

Esta precisión de Kristeva de la intertextualidad como transposición es muy importante para prestar la atención debida al aspecto del movimiento y proceso transformador, pero la cuestión es: ¿hasta qué punto el intertexto debe entenderse como si fuera un espacio textual exógeno (de origen ajeno al sistema de llegada) transpuesto en otro texto o sistema? Por supuesto que existen el movimiento y las transformaciones de material o enunciados originales al pasar a formar parte de otro texto y que la tensión entre aquellos y el resultado del enunciado final o nuevo texto es decisiva para poder rastrear qué elementos previos han intervenido en el proceso de composición híbrida del texto y de qué manera se han entrelazado; pero el problema es, una vez más, querer tomar como punto de partida la preexistencia de sistemas cerrados, pues no en vano Kristeva se apoya, precisamente, en la Teoría matemática de conjuntos (Kristeva, 1969: 238-240) para explicar la relación intertextual como el vínculo entre un texto previo y otro texto posterior. Es decir, como una junción directa entre dos conjuntos que se interseccionan en el punto en común que es la referencia del texto previo en el texto posterior (como si fuera una intersección direccional del tipo Texto $1 \rightarrow \cap \rightarrow$ Texto 2), sin tener en cuenta varios aspectos importantes, en especial, en el paso intermedio del intervalo dialógico en el que el elemento referido interacciona con otros elementos discursivos y textuales a los que es 'ajeno', dando lugar así al nuevo texto. Si bien es cierto que en el enunciado final (nuevo) se han absorbido otras voces, textos y discursos o que el autor se ha 'apropiado' de ellos; sin

embargo, como señala Waldenfels, lo propio también está impregnado de lo extraño[189], con lo cual no tiene sentido mantener la idea de que un texto previo citado es un elemento extraño en relación con todo ese sistema o conjunto nuevo que es el texto que lo absorbe. Si se toma como punto de partida, en lugar de la interacción de elementos productores, la interacción de conjuntos cerrados (uno previo y otro posterior), desaparece la fase realmente productiva con otros elementos previos y el intertexto vuelve a tratarse como un 'otro' o cita extraña en relación con todo un sistema textual, en el que, eso sí, está resignificando y por ello transgrediendo su estado anterior. Con lo cual no se aleja tanto de la intertextualidad en sentido restringido, tal y como la define, por ejemplo, Martínez Fernández: "[...] los textos 'otros' que en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado" (2001: 11). El texto nuevo se entiende así como un todo delimitado y propio para sí mismo que, sin embargo, contiene un elemento que resulta ajeno a ese conjunto. Por tanto, desde estas teorías es como si el texto nuevo se considerara cerrado y creado previamente y se le descubriera un añadido o 'elemento postizo' exógeno que ha sido 'trabajado', transformado e integrado en un entramado u orden textual (o desde el orden cultural propio del 'yo' autor que integra un orden ajeno a él), cuando es en esto en lo que consiste el proceso de creación textual de todos sus elementos y no es exclusivo, por tanto, de aquel que procede (como cita) de otro texto literario. Se trata de 'transFORMar' e interrelacionar elementos del repertorio para construir y crear una obra nueva. Los elementos textuales diferentes culturalmente en cuanto a su procedencia no se integran en un orden previo que sería el texto (resultado) porque el texto, como tal, no existe, se está procesando, así que lo que hacen es co-producir y co-crear ese nuevo entramado textual y la marcación o contraste de ese pre-texto como diferente culturalmente y cargado de significados previos, tiene lugar en la interacción con otros componentes del texto (intratextual) y con el diálogo con la memoria cultural o el discurso colectivo (supratextual y extratextual) en ese momento del texto.

[189] Véanse los apartados 3.2.4.1. y 3.2.4.2.

El intertexto no es así un elemento exógeno y endógeno a la vez sin más (el discurso o la palabra ajena al texto), sino el cruce o interacción de enunciados y posiciones ajenos entre sí. Estos, a partir de esas fricciones, se distinguen como adscritos o relacionados dialógicamente a órdenes o discursos supratextuales contrastantes que se refractan en esa actualización. Es entonces cuando puede advertirse la marcación cultural diferente entre esos materiales simbólicos, los cuales, al recombinarse textualmente, además de hacer emerger los órdenes y sus fronteras pueden cuestionarlos y superarlos a la vez. De esta forma, el nuevo texto resultante adquiere en ocasiones un carácter transFORMista, ya que la forma previa de los materiales que lo constituyen es transgredida, mutada y metamorfoseada durante el proceso de co-creación textual. Se produce algo que podría denominarse 'transformancia' por asociación con la performancia. Es en la fricción con otros componentes textuales ajenos, que la creación textual adquiere una significación también cultural 'en relación con'. Es decir, lo que caracteriza la otredad de un material simbólico en el texto es el aspecto interaccional, ya que el texto literario no es equivalente a un único 'orden cultural' que absorbe un elemento de un conjunto ajeno, sino un proceso productivo en el que emergen varios discursos y órdenes. En definitiva, lo relevante no es cómo asume Dostoievski a Gogol, sino cómo el texto de Gogol es puesto en interrelación productiva con otros elementos ajenos a él (no simplemente sumado ni yuxtapuesto a ellos) para crear el nuevo texto de Dostoievski.

Así pues, el intertexto particular es el resultado de una práctica dialógica (como el *slovo*) en la que al menos uno de los elementos que dialoga es un texto previo que se ordena como ajeno respecto a los otros elementos en esa interacción, para la cual es necesario el nivel subjetivo. La diacronía y composición genetista desempeñan un papel decisivo, ya que sin la memoria y la resonancia no es posible desvelar la transformación, pero lo que se vislumbra también es la forma de marcación cultural y cómo resignifica el elemento gracias a su diálogo con otros componentes textuales (fricción intratextual) en el nivel estético-

lingüístico y semántico y al diálogo de todos ellos con el nivel discursivo (interrelación o interacción con lo supratextual colectivo) que produce a la vez interdiscursividad. Los comportamientos dialógicos posibles en el sentido conceptual, es decir, de modelos de movimiento y respecto a los tipos de intensidad de la fricción, son semejantes independientemente de la naturaleza original (discurso, texto literario concreto, texto no literario, símbolo colectivo, etc.) del material simbólico, tal y como se ha visto anteriormente, pero para evitar confusiones se utilizará el término intertextual solo en referencia a relaciones con fragmentos o textos cuya naturaleza es un texto particular concreto, literario o no, como un tipo más de las posibles prácticas intersimbólicas.

Estas prácticas de relación simbólica (culturales) cuando son textuales dialógicas se formulan de diversas maneras mediante el lenguaje y los recursos de composición literarios en el texto: estilización, parodia, dialogismo de instancias narrativas, de posiciones semánticas dispuestas de forma semántico-estructural, mediante formas simbólicas híbridas semánticas, etc. (como se verá más adelante); pero de entre estas interrelaciones textuales de elementos –los cuales se ordenan como diferentes a raíz de tales junciones (o uniones)– las únicas que resultan relevantes desde el punto de vista intercultural son aquellas fricciones en las que las alteridades manifestadas son a la vez extrañezas de tipo cultural. Este aspecto especial supone la diferencia respecto al estudio de la relaciones dialógicas o intertextuales en sentido amplio, ya que soluciona el problema de la inoperatividad de un análisis de los textos literarios que son producto de innumerables entretejimientos de voces y posiciones. En resumen, la malla infinita se restringe por un extremo ya que los textos considerados son específicamente literarios y ficcionales y, por el otro, porque de todos los dialogismos y prácticas de interacción posibles que se expresan en los textos, solo se presta atención a los que son pertinentes en clave intercultural (de interacción cultural), eso sí, configurados mediante estrategias de interacción textual dialógicas.

4.2.5. *La construcción textual-literaria del entretejimiento intercultural*

Si bien, tal y como se ha señalado a propósito de Bajtín, todo enunciado o texto es en el fondo dialógico, porque está siempre en su fundamento impregnado de las voces de otros, en la constitución textual no siempre es rastreable esta memoria híbrida de ciertos elementos; pero el procesamiento del texto, como nueva creación, consiste en la disposición individual y nueva de relaciones que van configurándolo. Dado que el material simbólico-lingüístico tiene además de una dimensión semántica, lingüística y estético-literaria en ese texto, un nivel discursivo-ideológico, esas interrelaciones textuales tienen también esos dos alcances tanto en la práctica de producción de sentido como en la recepción productiva que lleva a cabo un lector. Sin embargo, no todas las interrelaciones lingüístico-textuales se revelan como dialógicas, ni todas las relaciones dialógicas en el texto son interculturales. Por ejemplo, la unión sintáctica de varias palabras para construir la oración mencionada "La vida es bella" no conlleva ese tipo de relación. Por otro lado, el entrelazamiento dialógico (ambivalente) entre dos discursos como la ideología marxista y cristiana en un enunciado (que a la vez reacciona dialógicamente, por tanto, ante esos discursos colectivos supraliterarios), siguiendo el ejemplo que propone el comparatista Peter von Zima (1992: 91) a propósito de *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*) de Thomas Mann para explicar la unión entre intertextualidad y nivel discursivo, conlleva el enfrentamiento de dos componentes simbólicos de sentido que se adscriben por ello a órdenes de esquemas distintos, pero solo la intervención de un nivel individual subjetivo (un Sí Mismo o una figura del tercero) que desde su percepción, categorización o experiencia haga participar a la categoría de la extrañeza en esa ordenación, conducirá a que esa interrelación dialógica pueda ser intercultural.

Así, la perspectiva y la posición se convierten en ejes centrales de la marcación de órdenes que surgen en la interacción dialógica, evitando, gracias al anclaje mediante un nivel individual situacional, la infinitud de las inte-

rrelaciones que es posible considerar en un texto, según donde se estableciera el corte o la división de órdenes en cada caso de forma solo semántica o arbitraria. Y, desde otro punto de vista, también se elimina el ahistoricismo y se supera la restricción del modelo estructuralista de la intertextualidad, porque, por un lado, este método en clave intercultural permite establecer marcaciones y diferenciaciones (eso sí, relacionales) a partir del interior del texto mismo, tal y como pretendía dicho modelo, pero, por otro, lo hace basándose en primer lugar en la interrelación o interacción y no en una división previa al texto.

Los comparatistas Zoran Konstantinović (1982), Peter von Zima (1992) y Manfred Schmeling (2002) han subrayado la necesidad de unir la intertextualidad (retomando a Bajtín) a la interculturalidad debido a la importancia decisiva del concepto de otredad para ambas. Desde sus enfoques particulares, este sería el camino para una nueva cimentación de la metodología en Literatura Comparada. La aportación de Zima consiste en rescatar la noción socioideológica del lenguaje bajtiniana y, en consecuencia, en incluir el nivel discursivo en las relaciones intertextuales[190]; pero, al establecer las ordenaciones culturales dentro del texto, tanto Zima como Schmeling sostienen una división de forma apriorística entre lo que es 'propio' del sujeto escritor y los discursos, voces o textos de procedencia ajena a él y de los que se ha apropiado (Zima, 1992: 93 y Schmeling, 2002: 275-276). Esto vuelve a plantear la dificultad que entraña el establecer qué elementos son propios de la supuesta identidad categorial de la persona autor real extratextual, como ya se ha visto, pero para estos autores no supone un problema porque su concepción se sustenta sobre un modelo holístico y sistémico de culturas nacionales o geográficas con sus lenguas correspondientes como *a prioris*, lo que significa que hasta cierto punto esas relaciones están predeterminadas. A diferencia de estas posturas lo que aquí se sostiene es que, al igual que lo visto para las prácticas simbólicas interculturales fenoménicas, la marcación y transgresión de las fronteras y sus órdenes culturales emerge en la interacción misma configurada textualmente.

[190] Algo que Schmeling también reclama en su concepción (2002: 266).

Por tanto, la interculturalidad literaria consiste en el proceso dialógico de perspectivas y posiciones que tienen un nivel discursivo-colectivo y que, gracias al acto performativo situacional-subjetivo, pero ficcional, son además culturalmente relacionales. El resultado es un texto híbrido[191] o atravesado de interrelaciones, o sea, la concreción espacial de dicho movimiento dialógico-cultural. Pero, a diferencia del modelo binarista de la intertextualidad tradicional, la recuperación del movimiento dialógico bajtiniano con el nivel subjetivo para la interculturalidad, implica que en el diálogo no hay dos, sino tres; es decir, que se trata de una composición híbrida, pero trimembre que no se entiende sin la figura del tercero. La pregunta que surge entonces es qué estrategias estéticas propias de la interacción textual son las que constituyen dichos dialogismos o intersimbolismos especiales por su relevancia intercultural y cómo se configuran textualmente la emergencia de fronteras de órdenes culturales, así como sus transgresiones.

4.3. Estrategias estéticas del intersimbolismo intercultural

Un enfoque de exploración de los textos como constructos de encuentros culturales significa tomar como punto de partida aquellas estrategias estéticas que componen y expresan la construcción intercultural. Así, teniendo en cuenta lo expuesto en este capítulo sobre las dimensiones textuales que expresan interculturalidad o que se configuran interculturalmente, hay tres categorías que se perfilan como decisivas para adentrarse en los textos artísticos desde esta perspectiva de análisis: las escenificaciones o representación de situaciones de práctica intercultural, las estrategias composicionales dialógicas interculturales (estrategias narratológicas, estructural-semióticas, figuras retóricas, estrategias lingüísticas, diálogos ocultos con intervención del lector, etc.) y, por último, los temas o motivos productivos y recurrentes. La selección de estas estrategias estéticas y no otras se justifica porque, dado que el centro

[191] Resultado se entiende aquí no en el sentido de intersección de espacios, sino en el de transformación por entrelazamiento de prácticas y esquemas.

de interés son las prácticas de interacción intercultural, las que destacan son aquellas que constituyen interrelaciones y que se vinculan de alguna forma a los pasos y factores del fenómeno de la práctica intercultural[192] que normalmente tiene un trasfondo antropológico-cognitivo. Se trata de recursos estéticos para expresar el contacto que se corresponden o asocian a constantes de la práctica de interacción. Es decir, merecerán especial atención las correlaciones y formas de junción que configuran movimientos dialógicos de la materia simbólica y se corresponden con el intervalo de interacción, pero que generan a la vez marcaciones (y transgresiones) de fronteras de órdenes culturales, tanto si se trata de constelaciones escenificadas como de composiciones intratextuales de elementos mediante instancias narrativas u otras estrategias.

Por supuesto, no puede pasarse por alto que estas fórmulas de interrelación predominantemente intratextuales poseen además de este nivel estético-lingüístico otros niveles simultáneamente, sin los cuales no podrían experimentarse como interculturales[193]. En primer lugar, el nivel discursivo-ideológico supratextual, con el que enlazan los signos, que es el que permite la adscripción a órdenes y ordenación cultural y que depende en gran medida precisamente de la forma en que esté interactuando con otros elementos intratextuales. Por tanto, la relación dialógica con el nivel supratextual de los discursos está completamente intrincada con las disposiciones dialógicas intratextuales de la materia simbólica y depende también de ese contacto textual o situación textual en la que está inmersa. Por medio del entrelazamiento intratextual de los signos adscritos culturalmente (y convertidos así en símbolos significantes) se produce la interdiscursividad textual. Por otro lado, esas interrelaciones se pueden estructurar de

[192] Véase el capítulo 3.2.1.

[193] Para la diferenciación en niveles, que como ya se ha señalado, son en realidad inseparables en el texto, ha servido como inspiración el modelo que propone Monika Shafi (2001) con un nivel material-estético, un nivel discursivo y otro epistemológico. Aunque Shafi no desarrolla teóricamente su planteamiento ni explica los tres niveles o sus interrelaciones de la misma forma, porque se apoya fundamentalmente en los Estudios Postcoloniales y los Estudios Culturales, combinados con los estudios sobre alteridad/identidad de Kristeva y Todorov. Así pues, difiere sustancialmente de lo que aquí se presenta.

acuerdo con el nivel conceptual-epistemológico, según el modelo de movimiento y transgresión de fronteras latente, para lo cual será imprescindible poner a prueba en los textos la clasificación de modelos de movimiento vistos para las prácticas interculturales fenoménicas de interpretación (adscripción de sentido) y actuación, teniendo presente que estas concepciones tienen un alcance histórico-discursivo y están orientadas por los discursos presentes y pasados sobre el contacto. Y, por último, destaca el nivel funcional-valorativo-ideológico de estos entrelazamientos o, dicho de otra forma, la función o alcance ideológico-discursivo, valorativo y ético resultante, la cual puede ser determinante para entender, por ejemplo, el potencial crítico, subversivo, innovador o su contrario.

Una vez enumerados los distintos niveles que se hallan intrincados en las manifestaciones interculturales, cabe señalar que se procurará mostrar a través de los análisis prácticos cómo varían las posibilidades de combinación de estos niveles o ejes, lo cual puede ayudar a la clasificación del repertorio de estrategias, instrumentos, modelos y convenciones productivos en dichas novelas. No obstante, es imprescindible tener en cuenta que las estrategias y esquemas que se pueden descubrir son variables y dependientes de los discursos histórico-contextuales de la época, incluidas en estos las formas lingüísticas y retórico-formales, los discursos que se toman del presente o que se retoman de otras épocas desde el presente, los discursos sobre el contacto, etc., y que esta cuestión histórico-discursiva hace que hasta el nivel funcional sea historizable.

Ahora bien, esto no plantea una contradicción con el hecho de considerar ciertos factores y pasos del proceso de interacción intercultural en las prácticas de este tipo como elementos constantes. Así pues, estos factores que intervienen o pueden intervenir cuando el intersimbolismo intercultural se manifiesta mediante signos lingüístico-literarios son, entre otros, la interpelación, la percepción, la reacción afectivo-emocional (miedo, asco, deseo, etc.), la interacción-respuesta del intervalo y momento de duda oscilante, la marcación ordenadora (frontera), la intervención de los niveles individual y colectivo, la participación

de la figura del tercero o del extraño, el fin del proceso de 'comprensión' o de respuesta. Estos aspectos redundan en la manera en que se produce la composición textual, en las estrategias que pueden emplearse y en la función que ejercen las mismas, así como en los temas y material semántico recurrentes.

Tomando como referencia el nivel estético-lingüístico que introduce una diferencia respecto a las prácticas interculturales generales en las que aparecen dichos factores, pero comprendiendo dicho nivel como intrincado con los demás y prestando atención a la primera constante, la interacción dialógica, se intenta aquí establecer una clasificación de estrategias de composición textuales y medios literarios. Esto significa que la distribución no se lleva a cabo a partir de una clasificación externa al texto que se intenta aplicar, sino desde presupuestos textuales y teórico-literarios.

La interrelación intercultural puede configurarse a través de distintos medios estético-literarios que disponen en interacción o combinación interactiva varios elementos (enunciados, voces, esquemas) que resultarán diferentes entre sí culturalmente, ya sea dentro de un signo que se convierte en un símbolo polivalente o mediante varios signos relacionados intratextualmente. En el primer caso se trata de una forma de junción por simultaneidad o superposición en la que los esquemas o posiciones de sentido interaccionan y, en el segundo, la composición se corresponde formalmente más con el oxímoron, la yuxtaposición y otras formas de combinación.

Estas dos formas generales de interrelación o junción intersimbólica, pueden observarse en tres tipos fundamentales de estrategias composicionales dialógicas (que no son exclusivas de estas prácticas, pero son esenciales para ellas):

1. las estrategias narratológicas, que relacionan dialogando voces y perspectivas o juegan con ellas creando efectos de extrañamiento, mediante simultaneidad de voces en el enunciado de una instancia enunciativa (narrador o personaje), a través de la estilización indirecta de las voces de otros, por medio de otros

entrelazamientos en los que las perspectivas culturales (focos), las posiciones enunciativas (voces) y las instancias como la figura del tercero, dan lugar a resultados diversos que pueden cuestionar, relativizar y transgredir de varias formas las fronteras de aquellos órdenes culturales que ellas mismas ayudan a generar en el texto[194];

2. las estrategias de relación intersimbólica en el nivel lingüístico-semántico mediante relaciones interlingüísticas (por ejemplo, con juegos en el nivel morfológico o fonológico cuando se vislumbra la separación y unión simultánea de símbolos que se adscriben a dos lenguas que, como tales, se marcan como códigos culturalmente diferenciados), a través de fórmulas retóricas (especialmente metáforas y figuras que conllevan estructuras dobles polivalentes como la parodia, la ironía, el *Witz*[195], etc.) u otros medios de unión de contrarios, sobre todo, aquellos que permiten la inversión de posiciones, la subversión, la deconstrucción, que son de tipo paradójico o carnavalesco, etc.;
3. las estrategias de relación semántica estructurales o de dialogismos en la disposición intratextual del contenido, las cuales pueden subyacer tras las configuraciones y constelaciones de los personajes, en la disposición semiótica de las escenificaciones o en la del conjunto del mundo ficcional (en el plano espacial, estructural, accional, etc.).

De acuerdo con lo explicado sobre las prácticas de interacción generales, estas fórmulas pueden producir un significado dialógico intercultural como una tercera dimensión de sentido y de codificación, respecto a las memorias que recogen, y no se limitan a una doble visión o a una dualidad contrastante de elementos.

Todas estas estrategias composicionales de interrela-

[194] Para ello pueden ser útiles algunas de las clasificaciones de relaciones de voces de personajes, narrador y autor en el texto que propone Bajtín en 1934-1935, recogidas en *Teoría y estética de la novela* [1975] y en *Problemas de la poética de Dostoievski* [1963].

[195] '*Witz*' se entiende aquí en el sentido del recurso literario humorístico.

ción intersimbólica pueden solaparse a su vez entre sí o manifestarse también uniendo fórmulas de interrelación típicamente formales con hibridismos de contenido, por ejemplo, en escenificaciones en las que junto a la puesta en escena del contacto intervienen las instancias narrativas y subjetivas para producir la adscripción discursiva y el efecto de interacción intercultural específicamente, y no de otro tipo.

Y, por otro lado, al no entender las categorías de extrañeza o de 'discurso del otro' u 'orden extraño' como inherentes al objeto o símbolo, sino como relacionales y dependientes de adscripciones de sentido, se hace necesaria una instancia que ordene. Por eso en muchas relaciones intersimbólicas la figura del lector se convierte en decisiva para que el proceso de interacción se lleve a cabo de forma efectiva. Adoptando el rol de un tercero realiza la operación necesaria de separación, puesta en relación y transgresión de posiciones de sentido (como mediador) y es especialmente llamativo cuando tiene que rellenar espacios de indeterminación, evocaciones no explicitadas en el texto de un discurso supratextual o memoria colectiva imaginaria que se adscribe a un orden cultural (por ejemplo los estereotipos) o cuando realiza lo que Bajtín denomina un diálogo oculto (Bajtín [1963] 2003: 287-288). Se comporta como un testigo observador-participante que es también parte de la escena o del entrelazamiento.

Estas fórmulas estéticas son maneras de decir el contacto intercultural, pero, como este tiene una base antropológico-cognitiva, tal y como se ha mencionado, hay una serie de factores como el proceso del intervalo o la generación de una frontera cultural que son constantes y cuyas variaciones, por tanto, son susceptibles de análisis. Es decir, tras este nivel estético siempre hay posibilidad de descubrir modelos variables epistemológico-conceptuales del movimiento en la frontera cultural. Por tanto, una de las cuestiones que derivan de este planteamiento para poder aproximarse a una sistematización, es cómo se combinan estos dos ejes: el nivel estético y el nivel epistemológico-conceptual. ¿Se corresponden determinadas estrategias estéticas con modelos de interacción o cuáles se adecuan

mejor para decir ciertos tipos de entrelazamiento cultural? O a la inversa: ¿pueden determinados modelos de interacción condicionar la forma de expresión? ¿Es posible que las mismas estrategias estéticas sirvan para modelos de interacción muy distintos? Estas y otras preguntas se vinculan directamente con el ámbito de la relación o interacción en el proceso intercultural.

Si se observa otro factor constante del proceso (distinto a la interacción) como es el de la materia que se moldea en el movimiento, en cuanto a la naturaleza de esa materia simbólica también puede establecerse una amplia tipología. Esta clasificación, por tanto, en lugar de centrarse en la relación en sí, se fundamenta en un criterio diferente. Como el dialogismo refracta las voces y los discursos ideológico-sociales, ese material real forma parte (refractado y como huella transformada) de los símbolos que interactúan. Como ya se ha mencionado repetidamente, la adscripción al nivel discursivo colectivo supratextual (discursos, códigos, símbolos colectivos, etc.) es indisociable de la creación simbólica cultural y permite llevar a cabo la marcación cultural en órdenes de dichos símbolos, así pues la relación del elemento textual con este nivel permite hablar ya de por sí de un dialogismo entre dos naturalezas materiales (individual y repetitiva) que se da, además, independientemente de que dichos símbolos en diálogo puedan tener al mismo tiempo otras caracterizaciones en cuanto a su naturaleza. Un símbolo o una parte de un enunciado puede estar friccionando con otro que procede de otro texto literario (intertextualidad) o de otro medio artístico, etc. En este sentido, destacan por su productividad las relaciones con representaciones o producciones previamente existentes, ya sean fenómenos particulares individuales (que tenían también su nivel discursivo) o prácticas de tipo colectivo (discursos reproducidos, memoria cultural, archivo, tradición, símbolo colectivo, imágenes o proyecciones discursivas, etc.) y todas ellas adquieren, dentro del entramado textual que ayudan a construir, una adscripción al nivel discursivo del texto, gracias a ello tiene lugar la interdiscursividad.

De este modo es útil establecer una clasificación según la naturaleza de la materia porque puede arrojar luz sobre las posibles estrategias y sobre la especificidad o no de las relaciones interculturales que establecen. En este sentido, ha de aclararse que varios críticos han intentado establecer una tipología de relaciones interculturales a partir de los presupuestos de Bajtín y de la intertextualidad. De entre ellos destacan las clasificaciones que han propuesto Herbert Uerlings (1997)[196], Manfred Schmeling (2002)[197] y, en especial, la de Jochen Dubiel (2007), quien distingue entre composición híbrida formal, hibridismo de contenido (en figuras, espacio, tiempo y acción) e hibridismo estructural (estructura que abarcaría el texto completo) y diferencia entre lo que entiende como dialogismo en sentido estricto (de voces e instancias narrativas), intertextualidad (cuando la relación es con fragmentos textuales previos particulares o individuales) e intermedialidad (relación del texto con otros medios).

El problema de las clasificaciones de tipo formal que proponen es que en ellas se mezclan el criterio de tipo narratológico de las voces (la cuestión de la enunciación) y otro criterio centrado en la naturaleza de aquel fragmento que se configura en el texto como un 'otro' adscrito a una cultura ajena a la del resto del texto (o del texto que rodea a dicho fragmento), diferenciado, por tanto, en cuanto al tipo de procedencia extratextual y extraficcional. Es decir, mantienen la concepción de la intertextualidad restringida y no explican cómo puede tener el fragmento la acepción de 'extranjero' cultural. De este modo no se distingue entre formas de junción, tipos de naturaleza de las relaciones en sí y naturaleza de los componentes en el texto. No en pocas ocasiones una instancia narrativa dialoga con un símbolo discursivo o con un texto literario o con una película, pero no siempre el hecho de que sea identifica-

[196] Uerlings distingue entre tres tipos de dialogismo: "Redevielfalt" (diálogo de voces), "Formenvielfalt" (intertextos relacionados intratextualemente) e "Intertextualität" (reacción a textos discursivos preestablecidos, como por ejemplo ciertos clichés de la literatura histórica).

[197] Su clasificación tiene las siguientes categorías: perspectiva narrativa como perspectiva cultural ajena, intertextualidad transcultural, intermedialidad transcultural, extrañeza lingüística, tipo de texto y percepción de lo extraño y, por último, estereotipización cultural.

do como proveniente de otra literatura nacional o de otra cultura es relevante para el texto. Será pertinente interculturalmente solo si así se marca a través del texto. Por ello a continuación se expondrá una propuesta de clasificación de las materias preestablecidas conocidas, aparte de la adscripción a órdenes, que intervienen en el juego dialógico intersimbólico y adoptan distintas formas y marcaciones culturales en él:

1. símbolos colectivos concretos e imágenes previas del imaginario (como estereotipos, clichés), imágenes discursivas de la memoria cultural o del archivo de prácticas culturales, rituales canonizados, etc.;
2. imágenes y textos configurados artísticamente, por ejemplo, manifestación de literatura oral, poema, etc. (intertextualidad);
3. textos que son manifestaciones adscribibles a discursos de otros medios (intermedialidad);
4. textos que se adscriben a otros discursos no artísticos, por ejemplo, científicos, documentos históricos, etc. (intertextualidad no literaria o exoliteraria);
5. códigos lingüísticos marcados o diferenciados culturalmente;
6. repertorios de prácticas estéticas y formas arquitectónicas genéricas canonizadas en el discurso literario o etnográfico, especialmente cuando se trata de la tradición de la expresión sobre el encuentro, el viaje, las colonias (por ejemplo cartas, diarios de viaje, etnografías, ensayos científicos sobre otros, etc.), que puede ir acompañada de un alcance metaliterario en la reelaboración dentro del texto.

En relación con este aspecto de lo material y, sobre todo, con el último punto, puede distinguirse también si se trata de una reproducción de interrelaciones interculturales preexistentes colectivizadas (estereotipos del contacto, lenguas criollas, denominaciones de híbridos, etc.) o si en el texto se crea una configuración nueva mediante estrategias de combinación o hibridación.

Pero, si hay una categoría que merece especial atención en este ámbito material-simbólico es la de los temas,

motivos, imágenes y constelaciones de figuras recurrentes, así como la de los recursos semióticos y semántico-lingüísticos que se repiten. Para dicha recurrencia y repetición puede ser significativo el hecho de que establezcan algún tipo de vínculo con uno de los factores o pasos del fenómeno de base antropológica o cognitiva, como, por ejemplo, la percepción corporal y los sentidos, ciertas reacciones emocionales, el movimiento, etc.

No obstante, si hay un factor imprescindible y destacado para que pueda tener lugar la experimentación de interculturalidad textual este es el de la emergencia de fronteras, ya que permite la adscripción de un sentido cultural o de los símbolos a unos órdenes culturales. En este aspecto (que es indisociable del primero, del de la interacción y sus modelos), son fundamentales algunos factores constantes del proceso de interacción y de expresión de dicha interrelación como la perspectiva (asociado a la percepción), la figura del tercero, la enunciación (quién tiene el uso de la palabra) y la figura de lo extraño. La adscripción al nivel discursivo supratextual depende así también, no sólo de órdenes colectivos, sino de cómo estos se activan mediante el nivel concreto individual del texto particular.

Tal y como se ha explicado en el capítulo sobre interacción, órdenes y marcaciones, para que la categorización y ordenación de un símbolo se produzca es necesaria la relación con los esquemas de prácticas compartidas, con órdenes y así, por ejemplo, una práctica concreta de elaboración de una pieza de cerámica o del acto de vestirse pueden identificarse; pero, para que además sea pertinente interculturalmente, debe aparecer la instancia de un tercero categorizador que clasifique ese 'algo' como 'algo' extraño (identidad categorial) o tiene que tomar partido una instancia que experimente ese 'algo' como extraño (identidad práctica) y así es como emergen posiciones adscritas a un tipo de órdenes determinado, por ejemplo, nacionales u Occidente/Oriente, Primer Mundo/Tercer Mundo, países desarrollados/países en vías de desarrollo/países emergentes, etc., según el criterio o categoría que establezca el corte sistémico en cada situación relacional. Por eso, para un mismo elemento, en contextos relacionales diferentes,

la categorización en órdenes puede ser muy distinta y estos órdenes no son previos a dicha relación. No obstante, en los textos literarios esa adscripción al nivel discursivo depende del contexto relacional (interacción) de tipo semántico-lingüístico (estético) que crea intratextualmente el texto correspondiente y las categorías que son trasunto de las instancias subjetivas se desprenden del texto. Las fronteras que generan órdenes culturales dependen de disposiciones del texto y su transgresión y superación también.

De esta forma, por ejemplo, si un personaje bebe una taza de chocolate, este hecho de acción y contenido puede resultar irrelevante desde el punto de vista intercultural; sin embargo, si este signo, 'chocolate', se yergue como símbolo de la explotación de los esclavos en las colonias, al ser adscrito a un discurso ilustrado de un Voltaire que rechaza la taza que le está ofreciendo Rousseau, como sucede en el prólogo de *Die Hochzeit von Port-au-Prince* (*La boda de Port-au-Prince*) (1984) de Hans Christoph Buch[198], entonces se hace hincapié en ese signo lingüístico mismo que adquiere relevancia intercultural por medio de la composición intratextual vinculada a cierto nivel discursivo anticolonial categorizador. A través de esa interrelación en el texto se establece una frontera semántico-discursiva y la marcación cultural tanto del chocolate como de Voltaire. Pero, aún es más, las estrategias dialógicas pueden, como en este caso, conducir a una función ideológico-crítica respecto a los órdenes o relativizar la adscripción discursiva (por ejemplo, algo es extraño para un intérprete y para otro no). La marcación además no depende solo de la unión del nivel discursivo y del estético, sino también de las instancias que incorporan el nivel colectivo, figuras del tercero y de la extrañeza –que dirigen la perspectiva individual–, así como de la voz enunciadora, que es también individual, aunque pueda a veces representar y ser adscrita a determinados colectivos. Ambas categorías imprimen formas de poder a las repuestas o interacciones que ayudan a constituir. La perspectiva o posición de sentido conlleva una carga de po-

[198] Buch utiliza una escena de *Der tugendhafte Taugenichts* (1775-76), obra póstuma del autor del *Sturm und Drang*, Jacob Michael Reinhold Lenz, y coloca a dos actores que son Voltaire y Rousseau en el palacio del rey Christophe en Haití para que la interpreten.

der porque se asocia a órdenes discursivos colectivos que se caracterizan por una estructuración y organización del mundo, solidificada y, por tanto, institucionalizada, que ordena 'algo' como extra-ordinario e implica una jerarquía; mientras que la enunciación o uso de la palabra (voz), tal y como señala Waldenfels[199], conlleva una asimetría en la cual el que posee el uso de la palabra tiene, en ese acto, el poder de decir al otro, sobre el otro, de introducirlo de forma indirecta, etc.

No obstante, estas categorías se combinan en los textos de forma variada, lo que posibilita que, por ejemplo, un personaje colonizado, adscrito en relación a un orden colonial, hable desde la perspectiva discursiva del colonizador, estableciéndose un dialogismo dentro de él de las marcaciones culturales contrastantes que lleva a la deconstrucción, al cuestionamiento del discurso establecido, a la parodia o a la creación de un nuevo símbolo más allá de la frontera de los órdenes.

Esta cuestión del poder es un elemento clave en la configuración de las interacciones, no solo para explicar el tipo de relación que se establece (formal o conceptual), sino porque se vuelve imprescindible para entender el tipo de actitud, valoración, interpretación y reconocimiento (o falta de reconocimiento) de los órdenes que se marcan como extraños y, por tanto, desempeña un papel destacado a la hora de establecer el nivel funcional-valorativo e ideológico. En consecuencia, uno de los núcleos del análisis práctico versará sobre cómo la configuración textual de voces y perspectivas, la forma del dialogismo textual y su modelo conceptual pueden determinar o no el grado de simetría, dominación, respeto, etc. Es decir, hasta qué punto influye en el tipo de mensaje ideológico y valorativo.

El alcance ético ha sido fundamental para los Estudios Postcoloniales, tanto en Said, como en Bhabha, así como para otros estudiosos, entre ellos Tzvetan Todorov (1982), Konstanze Streese (1991) y Vittoria Borsò (1994), que han utilizado las tesis de Bajtín interpretando su dimensión ética y su clasificación de la relación con la 'voz o discurso del otro' de una forma particular. Para todos ellos el objeto de

[199] Véase el capítulo 3.2.3.

análisis consiste en desenmascarar cómo se representa ese discurso desde el propio orden y cómo este es frecuentemente excluido, marginado o no reconocido en su orden. Sus planteamientos difieren de los que aquí se proponen en varias cuestiones básicas: en primer lugar, más que del dialogismo, se han ocupado de un aspecto específico de este en el entramado bajtiniano que es el de cómo se expresa la voz del otro, tamizada por un autor o narrador; en segundo lugar, la instancia enunciativa suele identificarse con el autor (lo que conduce al biografismo por regla general); en tercer lugar, consideran que el dialogismo bajtiniano excluye la categoría del poder y que solo se da cuando hay simetría e igualdad de poder entre las voces, lo cual dista mucho de lo expuesto en este estudio; y, por último, entienden, igual que Edward Said (Frank, 2004: 150), que los centros de poder de esos discursos son localizables, pero, en lugar de localizarlos según el momento situacional de la interacción y el acto de enunciación como hacía Bajtín con su tensión de fuerzas centrípetas y centrífugas, en la enunciación acaban convirtiéndolo en un elemento fijo o estático, acercándose más a la forma sistémica u holística que establece centros y periferias fijas entre las culturas. Por ello, desde estas posturas es prioritaria la búsqueda ética de un diálogo simétrico, de la comprensión o el respeto o el reconocimiento del otro y sostienen que el resto de formas son monológicas o monovalentes porque cosifican al otro.

Sin embargo, desde un enfoque como el de los modelos de interacción propuesto, la voz enunciadora puede ser la que resulte 'extrañada' o cosificada y se abren otras posibilidades funcionales porque, aunque se entienden los discursos como organizados alrededor de la categoría de poder y aunque esta se pueda localizar, esto no significa que sea estático puesto que la enunciación desde el nivel individual también constituye una relación asimétrica cuya posición central no tiene por qué coincidir con el centro del discurso, o con el lugar que un discurso hegemónico y jerarquizante le adscribe a dicha enunciación (por ejemplo la periferia). La palabra no se situaría, desde los presupuestos bajtinianos, en un lugar del sistema (centro

o periferia) sino en la tensión entre una tendencia más homogeneizante, que se cree ilusoriamente monovalente, autoritaria y centrípeta propia en general de toda lengua u orden y una tendencia centrífuga contraria a la anterior[200]. La mayor o menor presencia autónoma y directa de la voz del 'otro' en un texto no implica siempre una actitud de respeto o simetría, porque puede estar sirviendo para muy diversos fines.

Y, por último, existe un nivel en la construcción estética que puede aparecer en los textos literarios dado su carácter privilegiado para la autorreflexión: el de las tematizaciones metacríticas (o metaculturales) y metaliterarias, que exigirá, por tanto, una dedicación especial. Las primeras consisten fundamentalmente en la reflexión sobre el encuentro intercultural y sus factores (perspectivas, interpelación de lo ajeno, dialogismo, etc.) y las segundas hacen referencia a las tematizaciones y reflexiones en torno al quehacer literario, sobre todo cuando hacen referencia a la representación estético-literaria y a la composición intercultural del texto o a la función en la red literaria y cultural más amplia.

En definitiva, la unión de las premisas de disciplinas teórico-culturales y teórico-literarias tal y como se ha desarrollado en este capítulo, constituye el marco metodológico para proceder a una lectura de los textos literarios centrada en el aspecto del encuentro y transgresión culturales. Mediante el análisis práctico de los textos en el capítulo siguiente se comprobará su capacidad para detectar, extraer y describir parámetros con los que se configura estéticamente el contacto intercultural.

[200] Como señala Bernd Stratthaus, Bajtín más que fijar un binarismo entre centro y periferia lo que hace es oponerse a él (Stratthaus, 2005: 92).

Capítulo II

ANÁLISIS PRÁCTICO: CONFIGURACIONES ESTÉTICAS DEL CONTACTO ENTRE CULTURAS

1. Hans Christoph Buch: *Haïti Chérie*

Somos un agujero
en medio del mar y el cielo
quinientos años después
una raza encendida
negra, blanca y taína
¿pero quién descubrió a quién?
(Juan Luis Guerra, *El costo de la vida*)[1]

1.1. La poética de la 'mirada'

Hans Christoph Buch[2] publicó en 1991, con el título

[1] *El costo de la vida* apareció en el disco *Areíto* (1992).

[2] Nacido en Wetzlar (Alemania) en 1944, Hans Christoph Buch llamó la atención en 1963 en los círculos literarios con la lectura en el marco del Grupo 47 de sus primeros trabajos en prosa. En 1966 publicó su primera obra, una colección de relatos titulada *Unerhörte Begebenheiten*. Tras su doctorado en literatura, en los años setenta trabajó como lector editorial y participó activamente en los debates literarios y políticos de la época, en los que se manifiesta su vinculación al movimiento estudiantil del 68, y ha ejercido en varias ocasiones como profesor invitado en diversas universidades. En 1968 viajó a Haití, en la que sería la primera de muchas visitas a este país y a su familia, ya que su abuelo (un farmacéutico alemán) había emigrado allí en 1892 y se casó con una haitiana de origen criollo, Luce Laraque (Paschek, 1990: 7), la abuela de Hans Christoph Buch. Tras esa estancia publicó en 1975 la colección de relatos *Aus der Neuen Welt. Nachrichten und Geschichten* y en 1976 una obra de corte historiográfico y documental sobre la revolución haitiana, *Die Scheidung von San Domingo: Wie die Negersklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen*. A estas siguieron publicaciones en forma de diarios literarios, reportajes y ensayos y a partir de 1984 también varias novelas. Hasta la fecha cuenta con más de treinta obras en su haber que se desarrollan en diferentes lugares del planeta. Ha trabajado como reportero en zonas en guerra y en diversos lugares por todo el mundo (Bosnia, Chechenia, Burundi, Ruanda, Liberia, etc.) y colabora con varios periódicos. En 1984 se le concedió el título de Chevalier des Arts et de la Littératu-

Die Nähe und die Ferne. Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks, un estudio paradigmático sobre aquella literatura (fundamentalmente en lengua alemana) que, desde el siglo XVIII, inmersa en los efectos del colonialismo, intentaba acercar lo lejano y alejar lo cercano. La historia colonial y sus efectos hasta hoy ha sido uno de los ejes de su propia creación literaria, pero en este libro se revela casi de forma programática lo que constituye una preocupación fundamental para Buch: la configuración estético-literaria. Si, como subraya en la introducción (Buch, 1991: 13), el contacto transgresor de lo cultural conocido conduce al cambio en la percepción y consiguientemente en la expresión artística, y dicha mirada y su expresión fueron modificándose en la historia literaria en las diferentes fases que describe el autor, cabe preguntarse qué poética ha desarrollado un autor como Buch que no solo ha mostrado en sus propias obras literarias un vasto conocimiento y reflexión sobre dichas 'miradas' coloniales, sino que, además, considera desde sus comienzos sumamente relevante el papel que desempeña la dimensión estética para la transmisión efectiva del mensaje literario (Buch, 1975: 13). En definitiva, de qué manera interviene una posible percepción del mundo diferente a finales del siglo XX en las expresiones estéticas que utiliza Buch, en oposición a lo que él denomina la "mirada colonial" (sobre todo presente en otras épocas y obras).

Estas cuestiones han contribuido sin duda a que sea calificado por Paul Michael Lützeler como uno de los exponentes más significativos de lo que ha dado en denominar "la mirada postcolonial", en lo que parece una clara alusión al título de la obra de Buch y que Lützeler ha desarrollado a partir del concepto de Postmodernidad (Lützeler, 1995, 1997: 16 y 2005: 94-117)[3]. Muchas de sus aportaciones en-

re y en el año 2004 el premio de la Frankfurter Anthologie. Para más información puede consultarse su página web: http://www.hans-christoph-buch.de/.

[3] Aunque son varios los autores que de una u otra manera vienen a corroborar la tesis de Lützeler, por ejemplo Herbert Uerlings (2005: 31-35), Narjes Khodaee Kalatehbali (2005: 13-17), Sabine Krämer (2000), Dunker (2005) y Dubiel (2007: 90-94), este aspecto de la 'mirada' o perspectiva postcolonial frente a la colonial ha sido uno de los más discutidos en la literatura secundaria sobre Buch. Pueden identificarse dos posiciones claramente diferenciadas. Por un lado, la de quienes defienden que la postura y la forma estética de este autor perpetúa el modelo y la perspectiva de superioridad colonial en la literatura (Streese (1991),

sayísticas y de ficción tienen en común el interés por las situaciones en lugares del llamado Tercer Mundo (sobre todo fuera de Europa) o por las interrelaciones mundiales que las sustentan. La preocupación por las relaciones entre el Primer y el Tercer Mundo es una tendencia que, como bien señala Lützeler, en el ámbito de habla alemana, puede constatarse a partir de los años sesenta en el marco del movimiento estudiantil (1997: 11). La creciente politización, neomarxista sobre todo, de la coyuntura intelectual, condujo a intensas discusiones no solo sobre política interna, sino también sobre el modelo socio-político y económico mundial. Este caldo de cultivo se convirtió en el impulso para muchos autores de esta generación, incluido el propio Buch, a la hora de tomar contacto no solo con el Tercer Mundo, sino también con la historia colonial. Sus efectos en la producción intelectual y literaria pueden verse hasta hoy, con multiplicidad de variantes, en cuanto a posicionamiento y opiniones estéticas[4].

Zantop (1998), Mecklenburg (1984)) como una especie de nuevo exotismo u 'orientalismo postmoderno', tal y como sugiere Todd Kontje para denominar la literatura de otros autores (2004: 231-237). Y, por otro lado, la de quienes afirman más bien lo contrario, es decir, una superación de dicha mirada por parte de los textos de Buch, sin negar que para ello la reproduce en cierta forma (Uerlings (1997: 228-233), Krämer (2000), Weigel (1992: 196-197) etc.).

[4] Lützeler menciona especialmente como ejemplo de la mirada postcolonial, precisamente, a autores que tuvieron algún tipo de relación con el movimiento estudiantil como Hans Christoph Buch, Hubert Fichte, Günter Grass, Uwe Timm, Bodo Kirchhoff y Hugo Loetscher (1997: 16) y su atención recae primero en la literatura no ficcional de estos autores, aunque luego la ampliará a otro tipo de obras y de autores (2005: 102-104). No obstante, el interés por estas cuestiones no solo no ha decaído desde que ellos comenzaran a tratarlas, sino que puede verse cómo, junto a ellos, autores de diversas edades se acercan también hoy en día a ellas desde diferentes perspectivas y en un contexto cada vez más influido por los discursos de la globalización. En los últimos años cabe destacar varias obras narrativas que se pueden añadir a la lista de Lützeler, entre otras: *Hundert Tage* (2008) de Lukas Bärfuss, la trilogía de Max Blaeulich, *Kilimandscharo zweimeteracht* (2005), *Gatterbauerzwei oder Europa überleben* (2006) y *Stackler oder Die Maschinerie der Nacht* (2008); *Delhi* (1999) de Marcus Braun; *Munzinger Pascha* (1997), *Reisen im Licht der Sterne* (2005) y *Eine Frage der Zeit* (2007) de Alex Capus; *Die Schrift des Freundes* (1998), *Der Sommer in dem Anna verschwunden war* (2004) y *Vergiss Ägypten. Ein Reiseroman* (2008) de Barbara Frischmuth; *Fester* (2003) y *Usambara* (2007) de Cristof Hamann; *Die Stadt unter den Steinen* (2000) de Jens Johannes Kramer; *Himmelfarb* (1993) de Michael Krüger; *Hellblau* (2001) de Thomas Meinecke; *Feuerland* (1992) y *Ausflug nach Afrika. Eine Geschichte mit Vorgeschichte* (2006) de Arnold Stadler; *Jahrhundert der Herren* (1993) de Jeanette Lander; *Rub'al-khali – leeres Viertel: Invention über das Spiel* (1996), *Der Coup der Berdache* (2000) y *Haut des Südens. Eine Mississippi-Reise* (2000) de Michael Roes; *Der Weltensammler* (2006) de Ilija Trojanow; *Der ägyptische Heinrich* (1999) de Markus

Sin embargo, pese a su compromiso político, su posicionamiento a favor de una síntesis entre estética y política que no fuera en detrimento de la primera le apartó desde el principio del dogmatismo de otros contemporáneos, así como también de la literatura documental del momento (Buch en Möller y Stückrath, 1992: 83). Se acerca así pronto a un escepticismo más propio de la Postmodernidad que coincide con la crisis del movimiento estudiantil y el inicio de la "Nueva subjetividad" en Alemania. Sin embargo, no es hasta los años ochenta cuando Buch se decide a tomar distancia respecto a su experiencia, en especial a su relación con Haití, y a sus trabajos de investigación sobre el tema y elabora la materia en clave de ficción, coincidiendo con el momento en el que en el contexto de habla alemana se constata un regreso al gusto por la narración de historias, como señala Nikolaus Förster (1999), y, sobre todo, al juego fabulador postmoderno que deconstruye los grandes relatos discursivos como el del colonialismo.

No obstante, antes de llegar a conclusiones precipitadas, ha de advertirse aquí que no debe entenderse esta adscripción a la Postmodernidad en un sentido simplista y superficial de supuesta superación de la Modernidad mediante el regreso a fórmulas convencionales, sino, como indica Lützeler, como forma de problematizar y reflexionar críticamente sobre la Modernidad y sus manifestaciones sin romper con ella (2005: 14 y 32) y de mostrar la complejidad, la multicodificación, las diferencias y la polivalencia de la realidad (2005: 17) desde otro ángulo de visión.

Pudiera parecer entonces que su literatura, por ser heredera de tales tradiciones, se dedica a construir al otro no-europeo. Es decir, se trataría de una mirada occidental que, pese a la (auto)crítica, estaría dominada por la actitud eurocéntrica de superioridad, correspondiéndose con lo que Mary Louise Pratt denomina "anti-conquest" (Pratt, 1992: 7) para exploradores de otros tiempos y que se perpetúa en forma del "white man's lament" (1992: 216-221) o de una conciencia planetaria eurocéntrica (1992:

Werner; *Domra. Am Ufer des Ganges* (1996) de Josef Winkler; *Im Kongo* (1996) de Urs Widmer; *bastard: die geschichte der journalistin lee* (2004) y *La Negra* (2006) de Raul Zelik; así como las novelas de Buch *Kain und Abel in Afrika* (2001), *Tod in Habana* (2007) y *Sansibar Blues* (2008).

38) hasta hoy. Sin embargo, la obra de Buch puede enmarcarse sin duda en una "mirada postcolonial" en el sentido que indica Lützeler, opuesto a esta mirada "anti-conquest", porque posee sus características: intensa reflexión crítica sobre la interrelación entre Primer Mundo y Tercer Mundo, así como sus efectos transculturales en ambos; pero no se limita a la pose anticolonial, la cual puede ser efectivamente síntoma solo de una perspectiva occidental sobre el otro, sino que tiene en cuenta también la existencia de otras formas de acercarse a la realidad, otras perspectivas (Lützeler, 2005: 24-25). No obstante, considero reduccionista tomar como punto de partida la cuestión de si esa mirada es 'occidental' o 'europea' y enfocar el análisis exclusivamente tratando de detectar la manera en que dicha 'mirada' se representa o construye al 'otro'. La pregunta sobre dónde empieza y dónde termina Europa no tiene una respuesta tan obvia como pueda parecer[5] y la imposibilidad de una enunciación neutral no significa necesariamente la monovalencia cultural de los textos. Con esta fórmula se corre el peligro de no prestar atención a lo que pueden suponer para la dimensión estética y la comprensión del texto las interacciones y translimitaciones culturales con elementos que se marcan como 'ajenos' respecto a otros en el texto. Desde este otro enfoque la cuestión sobre esa mirada postcolonial crítica pasa a entenderse como el nivel valorativo-funcional e ideológico que se desprende de la materia del texto.

En otro sentido, los análisis de estas obras las interpretan como un ajuste de cuentas con la propia tradición occidental sobre la construcción del 'otro', con lo cual sus textos se ven como un montaje destructor de las ficciones imaginarias hegemónicas (tal y como indica Sabine Krämer, 2000: 173-75). Pero, si bien las obras de Buch proponen esta forma de deconstruir los prejuicios y las proyecciones sobre 'otros' son parte fundamental en ellas, vuelve a ser problemático entender el texto como 'pura' proyec-

[5] Esta cuestión, a la hora de etiquetar obras, suele tener que ver con la percepción del crítico. No en vano, cuando se publicó la primera novela de la trilogía de Buch, algunos críticos haitianos en el exilio neoyorquino creyeron que se trataba de una escritora haitiana de raza negra que utilizaba pseudónimo (Buch en Stoehr, 1990: 466).

ción desde la tradición europea sobre el 'propio' imaginario porque esto significa dejar fuera de nuevo otros niveles significativos y suprimir las alteridades del texto con sus consecuentes efectos productivos. La trilogía novelística de Buch es más que la parodia del archivo europeo sobre el 'otro' porque los contactos interculturales que componen los textos y que se escenifican en ellos también son contactos reales en el plano de la acción ficcional de las novelas y los entrelazamientos a los que se enfrenta el lector en el texto no son simplemente la inversión de un imaginario consabido. Sobre estas y otras cuestiones versará el análisis concreto de la novela *Haïti Chérie*.

1.2. *Haiti-Trilogie:* un tríptico novelístico

Quinientos años después de la llegada de Cristóbal Colón a Haití, Hans Christoph Buch publicó la última novela de su *Haiti-Trilogie* (*Trilogía de Haití*), formada por *Die Hochzeit von Port-au-Prince* (*La boda de Port-au-Prince*) (1984), *Haïti Chérie* (1990) y *Rede des toten Columbus am Tag des Jüngsten Gerichts* (*Discurso de Colón muerto el día del Juicio Final*) (1992)[6]. Una fecha, 1992, la del quinto aniversario de la llegada de Colón a América, que no parece ser casual para un proyecto que se enfrenta con la historia y modificación del mundo desde aquel instante en el que Haití (o el Nuevo Mundo) comenzó a formar parte del proceso de globalización temprano, iniciado por entonces con la colonización moderna, como señala Reinhard Wendt (2007: 17-18). Se ocupa así también de la 'macro-historia' (o de su construcción discursiva) que adquirió alcance mundial y empezó a 'hacerse' mediante los intercambios, relaciones y movimientos a escala planetaria. Así pues, renarrar la historia desde el prisma que ofrecen cinco siglos de posterioridad respecto a ese (des)encuentro inicial se perfila como uno de los fundamentos que vertebra la trilogía. El nuevo enfoque sobre la historia y su especial configuración estética le sirven a Uerlings, precisamente, para definirla en el

[6] A partir de ahora se citarán con la siguiente nomenclatura: *Die Hochzeit von Port-au-Prince*, como HP, *Haïti Chérie*, como HC, y *Rede des toten Columbus am Tag des Jüngsten Gerichts*, como RC.

sentido de la renovación del género de la novela histórica, como 'novela histórica intercultural' (2001).

Junto a la historia, el otro eje nuclear de las tres novelas viene dado por la palabra 'Haití'. De igual forma que ocurre con el eje temporal, el lugar elegido tampoco es casual. Independientemente de las razones personales del autor para escogerlo, Haití se muestra como un enclave paradigmático con una gran dimensión simbólica, incluso metonímica. No en vano, además de constituirse en primera colonia del Nuevo Mundo y de contribuir así a la conformación del "Viejo" (inexistentes el uno sin el otro), acogió el primer movimiento anticolonial de la historia moderna y se transformó en el siglo xx en uno de los máximos exponentes de un Nuevo Mundo convertido en parte del Tercer Mundo, siendo así desprestigiado y casi abandonado por un orden mundial que divide al planeta y a sus habitantes en varias categorías. Por ello uno de los propósitos de Buch es acercar ese 'alejado' Haití al mundo, salvarlo del olvido, restituirle su papel e indagar en las causas que han llevado al 'Paraíso' de Colón, a la 'joya' del imperio francés, a convertirse en uno de los lugares más pobres del planeta, en un 'Cuarto Mundo' o incluso en un 'Quinto' (Buch, 2002: 11). Es decir, en estas obras se plantean preguntas y se procura ilustrar al lector sobre una realidad que resulta ser expresión de otra cara de un mismo y único mundo intrincado[7] y dominado por las mismas constantes. Así pues, lejos de un cliché de superficialidad que se vincula a la estética postmoderna, la obra de Buch muestra cómo aquella puede tener una dimensión ética y un compromiso 'didáctico', una especie de carácter ilustrado reinventado por la conciencia de la crisis y las críticas a la Ilustración.

La *Trilogía de Haití* es más que una serie de novelas históricas y es más que la descripción sobre un país extranjero para un supuesto público occidental, pues los ingredientes (hechos, documentos, realidad actual, clichés sobre el Tercer Mundo, etc.) se entremezclan en una ficción de

[7] Buch critica la terminología y el discurso de separación entre un Primer Mundo y un Tercer Mundo (1993: 213-219), aunque a la vez él sigue utilizando dichos vocablos.

gran 'hibridismo artificial' en el sentido de Bajtín, con extraordinaria fantasía y humor. De esta forma se construye un "Potpourri" (HC 84) inventado y ficticio de elementos heterogéneos de épocas y de culturas con muchos niveles interpretativos y produce efectos y reflexiones que cuestionan también la historia y la realidad y que no lograría una narración histórica convencional ni un libro documental. La forma carnavalesca entre realidad y ficción fantástica que sobrepasa fronteras de toda índole se construye mediante la interrelación y el dialogismo entre culturas, mostrando a Haití en la encrucijada mundial y poniendo de relieve una concepción de la historia (y del texto) que no se entiende sin el encuentro. De hecho, gran parte de los episodios históricos aludidos, seleccionados y ficcionalizados giran en torno a contactos e interacciones culturales o a sus consecuencias (que no transcurren necesariamente en Haití). Mediante la técnica del montaje y de la asociación surrealista se unen y se nivelan con otros entrelazamientos culturales inventados.

Así pues, la utilización del material histórico, dado que este es parte de construcciones discursivas de la memoria sobre los sucesos, le permite hilvanar discursos que son también culturales. Pero se distancia de ellos con juegos estéticos y humorísticos que no se limitan a reproducirlos, sino que asocian elementos dispares y alejados de la Historia fenoménica. Experimenta y entrelaza esos discursos narrando concepciones sobre los encuentros que implican otra forma de entender la Historia y dichos encuentros. Con ello muestra a la vez cómo lo grotesco y dispar forma parte de la realidad, en una especie de homenaje a su admirado Franz Kafka. El resultado compositivo es, por tanto, una especie de juego, pastiche o collage de imágenes, deudor en cierta medida del estilo fragmentario y plagado de referencias a un precursor de la Modernidad como Jean Paul o a la tradición del montaje moderno, con un marcado carácter subversivo, por cuanto es capaz de carnavalizar y de nivelar los contrarios y los extremos irreconciliables[8].

[8] El término carnavalización, cuyo significado general puede entenderse como 'transformar en carnaval', se aplica aquí en un sentido que deriva del que le concede Bajtín en su teoría sobre las formas literarias que han transpuesto categorías carnavalescas: "Llamaremos carnavalización literaria a esta transpo-

Las tres novelas en conjunto conforman un entramado de motivos recurrentes y de hilos históricos que se cruzan, pero se centran en general cada una en episodios históricos diferentes de varios siglos, sin una sucesión cronológica entre los tres volúmenes, ya que la planificación de la trilogía no se corresponde con la linealidad histórica, sino con la concepción de la misma como un retablo de imágenes que enseñan y cuentan historias distintas, pero ligadas por el marco físico común y por formar parte de un relato (bíblico o religioso en el caso del retablo) más amplio. Para Buch cada novela constituye un ala del tríptico en el que se mezclan pasado, presente y futuro, influencia divina y sucesos reales, tal y como él mismo indica (Buch en Möller y Stückrath, 1992: 95).

Cada ala del retablo se subdivide en libros y estos a su vez en capítulos y en dichas alas hay también cuadros más pequeños en forma de prólogos, epílogos, postdatas, etc. La pieza central y, por ello, especialmente significativa, la constituye la novela objeto de este estudio, *Haïti Chérie*. En ella la dimensión divina o mítica, propia de los retablos, está presente como en las otras novelas de diversas formas, pero ante todo, en la figura de la narradora y protagonista, Erzulie, deidad vudú del amor[9]. El contraste y la interrelación de formas, estilos y géneros caracterizan las tres obras. Pero habría que añadir que esa reconstrucción de los mis-

sición del carnaval al lenguaje de la literatura" (Bajtín [1963] 2003: 179). Es decir, se trata de aquellos recursos literarios que tienen la capacidad, como los ritos de carnaval, de aniquilar la distancia y las barreras jerárquicas, al invertir los tabúes y limitaciones cotidianas, y con ello de transformar y renovar, así como de conjugar los opuestos (como los de lo profano y lo sagrado) y nivelarlos en la ambivalencia. No obstante, ha de matizarse también, como indica Uerlings, que si para Bajtín lo carnavalesco está asociado a la vitalidad popular, en autores como Buch, a partir del propio Bajtín, pero también de la reflexión sobre el fenómeno del carnaval y sobre la tradición de la literatura carnavalesca, es un medio para la deconstrucción crítica de los discursos desde dentro y tiene un importante alcance ético e ideológico (1997: 236-237).

[9] Erzulie es la divinidad de la belleza femenina y del amor. Puede entenderse como una especie de combinación entre Afrodita y la Virgen María (Dash, 2001: 69). Se suele representar como *Mater dolorosa* (Buch, 1984: 315), es una mujer mulata o negra y su símbolo es un corazón atravesado por una espada, pero a diferencia de otros loas, tanto ella como el Baron Samedi (con el que se identifica Papa Doc y que ocupa un papel destacado en la segunda parte de la novela) no son importados de África (Dayan, 1994: 6), sino que son nuevas creaciones sincréticas, producidas ya en la colonia, aunque tengan rasgos africanos.

mos es a la vez transformación y parodia de tales modelos. Además, numerosos materiales discursivos e históricos, así como modelos literarios, multiplican el alcance de estos relatos, lanzan hilos hacia otros momentos históricos y contenidos del imaginario que extiende esa red, llegando hasta la caída del muro de Berlín en 1989 y al año 1992, pasando por África, Europa y otros lugares del globo y reelaborando cuentos europeos, leyendas haitianas, creencias del vudú, etc., y muchos motivos, personajes y materiales reaparecen con variaciones y diferente función o perspectiva en dos o incluso en las tres novelas.

La novela central *Haïti Chérie*, aunque mantiene el estilo carnavalesco tan característico y las interrelaciones de motivos con las otras dos, adopta una forma estructural diferente, ya que en lugar de tres libros, la constituyen solo dos. El primero abarca desde 1492 hasta 1945 y el segundo de 1910 a 1986, como se verá a continuación.

1.3. Claves para la composición narrativa: de la picaresca seductora al terror vampírico

1.3.1. *Contenido, composición y forma*

El primer libro de la novela *Haïti Chérie* (1990), titulado "Erzählungen meiner Tante Erzulie" (Narraciones de mi tía Erzulie), recoge la narración en primera persona de las aventuras de "matante" Erzulie, la divinidad vudú del amor, que en el texto ejerce además de prostituta pícara a lo largo de quinientos años, atravesando mares, territorios, fronteras y puertos. En su periplo se va transmutando en diversas figuras ficticias e históricas que despliegan su papel, es decir, se construyen a sí mismas en la narración a través del contacto con cada uno de sus amantes desde Colón a Hitler.

Así, Erzulie narra en primera persona los viajes y acontecimientos que la llevan de un lado al otro del océano, desde que, siendo una indígena en Haití (entonces aún Quisqueya), viera llegar a Colón mientras jugaba 'inocentemente' a la pelota (es decir, practicaba una tradición

de Mesoamérica). De esta forma, en el primer libro se suceden en cinco capítulos las estaciones de la historia del mundo inmerso en la red colonial. En el primer capítulo, "Verbotene Früchte" (Frutas prohibidas), Erzulie es expulsada del Paraíso al ser raptada por Colón una vez que ha saciado la sed de este. Ya en España, la Inquisición la tilda de hereje, con lo cual se toma la función de inspeccionar su cuerpo (como ocurrirá en otros episodios de la novela) para concluir que como salvaje debe ser esclavizada para que pague por sus pecados. Una vez vendida y enviada a galeras (donde salva a Cervantes de la esclavitud), se topa con los piratas del Rif, quienes la venden como esclava. En Dahomey es obligada a embarcarse como esclava rumbo a Brasil, pero una interceptación, la del pirata y nuevo amante Francis Drake, hace que llegue a Inglaterra. Allí, como Lady Dark participa en un complicado triángulo amoroso con William Shakespeare del que tendrá que huir en el barco del Duque de Cumberland, donde de camino a la India inventa la famosa salsa de tal nombre, gracias a lo cual puede regresar a Haití.

El segundo capítulo, "Die Verlobung von Cap Haïtien" (El compromiso matrimonial de Cap Haïtien), se desarrolla casi íntegramente en Haití y gira en torno a los acontecimientos de 1792 y 1793 de la revolución anticolonial haitiana liderada por François D. Toussaint-Louverture contra Francia, así como de la abolición de la esclavitud por parte del comisario jacobino francés Léger-Félicité Sonthonax, a la cual contribuirá especialmente su relación amorosa con Erzulie.

"Nachrichten aus Nord und Süd" (Noticias de Norte y Sur), el tercer capítulo, se desarrolla entre Haití, Francia y Luisiana, pues Erzulie sigue a Sonthonax cuando este es enviado por Toussaint-Louverture de vuelta a Francia, encarcelado y desterrado. Tras la muerte de Sonthonax, Erzulie se convertirá brevemente en amante de Napoleón y, harta de 'grandes hombres', regresa a Luisiana donde se presenta como Marie Laveau, la famosa Hoodoo-Queen de Nueva Orleans, e inventa el jazz.

El cuarto capítulo, "Die Geheimnisse von Paris und London" (Los secretos de París y Londres), se desarrolla

primero en la Francia revolucionaria del primer tercio del siglo XIX. Erzulie busca un nuevo amante y conquista a Charles Baudelaire. Como Jeanne Duval, se constituye en su musa y lo acompaña hasta la muerte del poeta, al que ella sobrevive en la novela. Pero en la siguiente estación, hacia la mitad del siglo XIX, Erzulie planea una nueva conquista y viaja a Londres para conocer a Karl Marx. Su falta de atractivo hará que se fije en su hija, Laura Marx. Transformada entonces Erzulie en un hombre mulato, Paul Lafargue, se casa con ella, contribuye al marxismo con su ensayo *Le droit à la paresse* (*El derecho a la pereza*) (1880) e inventa el cubismo.

En el quinto y último capítulo del primer libro, "La Belle et la Bête", resucita como Josephine Baker y en su gira europea es descubierta por el fotógrafo de Adolf Hitler, Heinrich Hoffmann. Las fotos que este le toma fascinan tanto al *Führer* que, a petición del partido y tras unos retoques de maquillaje, se convierte en su amante con el nombre de Eva Braun. No obstante, su secreta intención, cual invencible Mata Hari, es liberar al mundo de tal 'bestia'. Tras matar a Hitler logra volver triunfante a Haití en un vapor de bananas.

Estas peripecias por el retablo del mundo a ritmo frenético contrastan sin embargo con el segundo libro, "Die Herren der Finsternis" (Los señores de las tinieblas), sobre las dictaduras de François Duvalier y su hijo Jean-Claude Duvalier en Haití. En el prólogo de este segundo libro presenta a F. Duvalier como Drácula y como encarnación del Baron Samedi, guardián vudú de los cementerios con el que se identificaba realmente hasta en sus ropas. El primer capítulo, "Erinnerungen an die Papadocratie" (Recuerdos de la Papadocracia), se centra en el origen de F. Duvalier que coincide en la novela con el paso del Cometa Halley y en el ascenso al poder de este médico como Papa Doc. Narra así los detalles y acontecimientos destacados de su terrible y sangrienta dictadura. El capítulo segundo, "Die Hochzeit von Duvalierville" (La boda de Duvalierville), muestra la continuidad dictatorial tras su muerte con su hijo Baby Doc y cómo la renuncia a utilizar el vudú como arma manipuladora, a diferencia de su padre, no significó

un cambio sustancial en la terrible situación de la mayoría de los haitianos empobrecidos y víctimas igualmente de la violencia, mientras las élites se enriquecían. "Nachruf auf einen Kometen" (Obituario de un cometa), cierra este segundo libro tal y como empezó con un cometa cargado de presagios según la tradición haitiana y que en este caso traerá la caída del régimen de Baby Doc, ante la oposición y revuelta popular.

Por último, aparece el epílogo "Kreolisches Kochbuch" (Recetario criollo) de la tía Erzulie. Erzulie acaba de fallecer y su sobrino rescata del equipaje de esta viajera singular el libro de cocina criollo del que extrae algunas recetas para el lector como "Españoles en hojas de banano", "Cabeza de ternera à la Reina María Antonieta", "Salpicón adobado à la Kart Marx" y "Tonton Macoute flambeado en salsa de caucho". Con una vuelta al tono del primer libro resume las recetas e ingredientes que componen el relato. De manera metafórica se desvela entonces el sentido metaliterario del texto[10].

Como puede advertirse, pese a la impresión de fragmentos y batiburrillo de sucesos o estaciones deslavazados, hay una cierta ordenación cronológica, pero la ruptura formal con la novela tradicional salta a la vista. Entre los dos libros se produce un choque por el cambio en la trama y por la forma de mostrar los contenidos. La primera parte se caracteriza por la mezcla colorista de un sinfín de elementos de toda procedencia que se asocian de forma sorprendente y disparatada con fórmulas imaginativas y humorísticas. Lo trivial y el canon, lo popular y la filosofía, la alta política y las bajas pasiones, el erotismo y la macrohistoria, el mito y los documentos históricos, la historiografía y la leyenda, los personajes literarios y los históricos, la fantasía y la cruel realidad, todo se funde en un carnaval sin necesidad de ser fiel a la supuesta 'verdad' de los datos verificables ni de respetar los órdenes, pues no faltan anacronismos (conscientes) ni la mezcla de referencias y momentos históricos.

La narración del segundo libro es mucho más prosaica

[10] La misma función metaliteraria y metahistórica tienen también los dos prólogos con los que comienza cada libro y los tres *Postscriptum* (postdatas).

y con un tono grotesco que se desprende de la misma realidad descrita, mucho menos necesitada de fantasía, por tanto. En un estilo más descriptivo y cercano a la crónica, más frío, distanciado y menos dado a la valoración subjetivo-humorística, la truculenta historia de la dictadura duvalierista se va mostrando a sí misma. Tal y como explica la instancia narrativa el relato se ofrece como una sucesión de "hard facts" (hechos duros) terribles (HC 168). Con lo cual la voz narrativa parece no ser la de Erzulie o adopta un tono más comedido.

El contrapunto estilístico y compositivo entre ambos libros intensifica en el lector los efectos de cada uno, que, por separado, resultarían menos hilarante el primero o tenebroso el segundo. Pero dichas partes de la novela no están totalmente desligadas como pudiera parecer a simple vista. Algunos elementos característicos a los que acude la narradora en la primera parte reaparecen en la segunda. Aunque en el segundo libro predomine el estilo del informe histórico descriptivo y el desarrollo sea más atento a la cronología y a los datos y documentos históricos, la narración es igualmente ficticia y no faltan los juegos polivalentes y simbólicos al introducir citas históricas, leyendas haitianas, etc., con toda su dimensión mágica. El paraíso proyectado al principio se convierte en un infierno. Así, asoman en la estructura las polaridades del binomio clásico asociadas al exotismo: el erotismo fascinante y el miedo ante lo 'tenebroso'. Ambos libros se articulan como el día y la noche de sus prólogos correspondientes, como la luz y la oscuridad, lo femenino y lo masculino (el dominado y el dominante), Erzulie y el Baron Samedi, la subversión liberadora y la fatalidad y, sin embargo, no están tan apartados, sino que pueden establecerse también puentes simbólicos entre los contenidos históricos de los dos, pues en definitiva con las dos fórmulas estilísticas empleadas se logra catalizar en los personajes, sus acciones y voces, las diversas posiciones discursivas e ideológicas que co-construyen los acontecimientos, es decir, ambas permiten extraer un alcance simbólico de lo narrado que hace referencia a la historia realmente acaecida o a la construcción de la misma. Y, en último término, es factible encontrar uniones y

correspondencias entre ambos libros, tales como los motivos de la violencia opresiva y la dominación e incluso, con todas sus diferencias, el paralelismo entre el personaje de Hitler del primer libro y el de Papa Doc del segundo como monstruos legendarios y racistas, ridiculizados y ridículos en sí, resulta más que evidente. Por tanto, el infierno no es una creación aislada de una isla del Caribe.

Así pues, la estructura se corresponde con una determinada concepción del género que merece mayor atención porque forma parte de una poética del hibridismo y la interrelación que resultan especialmente interesantes para este análisis. Buch comenta en varias entrevistas que no le interesa la forma tradicional de la novela (Buch en Möller y Stückrath, 1992: 95), sino la utilización de la tradición para romper con ella, pues considera, siguiendo al teórico Viktor Šklovskij, que es así como se genera una forma estética nueva (Buch, 1987: 33). Por ello, como indica Orestes Sandoval López (2006), se trata de una antinovela, una parodia del género novelístico; sin embargo, aunque resulte paradójico, la antinovela no deja de ser también novela, eso sí con una forma postmoderna nueva. Pues Buch considera que el futuro de la novela está en el pasado y con ello, en lugar de hallarse en su final, el género está nuevamente enlazado con su comienzo (Buch, 1987: 33).

Si la ampliación del horizonte geográfico y la intensificación del contacto con el 'otro' contribuyó al inicio de la Edad Moderna y si su respuesta estética más consecuente fue, precisamente, la novela, por su apertura a la diversidad de voces y formas, el extrañamiento de la forma novelística en la Modernidad, mediante el montaje de partes heterogéneas contrastantes y de fragmentos, muestra "la imposibilidad de tratar la otredad por la vía de la tradición" (Sandoval López, 2006). Pero precisamente esa forma rupturista de la novela se hallaba ya en sus orígenes paródicos. Así pues, el germen de dicha imposibilidad reside en el comienzo de aquella tradición con la que entronca Buch y que se desarrolló luego con las sátiras inglesas, con la práctica romántica, con autores como Jean Paul y, sobre todo, con la novela de la Modernidad clásica en el siglo xx plagada de montajes, polifonía y carnavalizaciones. Sin

embargo, lo que caracteriza y diferencia a la novela postmoderna de Buch es que, aún manteniendo esta tradición moderna, no solo rompe con las formas convencionales más tradicionales del género, sino que desvela y parodia también el engranaje de las formas modernas, sin renunciar a la vez a sus posibilidades de transmisión artística y a su potencial de transgresión de límites, incluyendo los culturales. Es así una forma de tratar con las tradiciones literarias y su consecuente contribución a la construcción discursiva del mundo de forma autocrítica y consciente de las limitaciones, para propiciar nuevas preguntas sobre la manera de ver el mundo y los contactos, como fruto de toda esa herencia histórica, literaria y discursiva.

De esta forma, se sirve de varios medios de esa tradición moderna del arte, entre los que destacan, siguiendo de nuevo a Šklovskij, la desfamiliarización o extrañamiento (*Verfremdung*) y la complicación de la forma (*Komplizierung der Form*) (Buch, 1996: 9) como artífices de la propia novela. Es decir, utiliza la mezcla de formas en collage e incluso la asociación de lo aparentemente incompatible (como el *Witz* del siglo XVIII y de Jean Paul); la parodia y el extrañamiento de esos ingredientes, de acuerdo con la máxima de Buch de acercar lo lejano y alejar lo cercano (Buch, 1991: 12). Pero lo llamativo es que los desvela en el nivel metaliterario de la novela misma, pues Erzulie define su relato con las siguientes palabras:

> Tras los últimos sucesos relatados (con estas palabras podría empezar cada capítulo de mi historia, si es que se tratara de una historia y no de un popourrí de acontecimientos inauditos) me embarqué en un barco mercante que transportaba a Surinam whisky bourbon y tabaco de Virginia, para recoger allí una carga de maderas nobles tropicales que iban hacia la Guayana francesa[11].

Esta caracterización de su narración como popurrí de acontecimientos inauditos frente a una historia, en el sentido lineal, desmonta los dos géneros, el novelístico y el de

[11] Nach der zuletzt geschilderten Ereignissen (mit diesen Worten könnte jedes Kapitel meiner Geschichte beginnen, falls es sich überhaupt um eine Geschichte handelt, und nicht nur um einen Potpourri unerhörter Begebenheiten) schiffte ich mich auf einem amerikanischen Kauffahrer, der Bourbon-Whisky und Virginia-Tabak nach Surinam beförderte, um dort eine Ladung tropischer Edelhölzer an Bord zu nehmen, nach Französisch-Guyana ein (HC 84).

la *Novelle*, pues el texto no se ofrece con la continuidad y linealidad de la novela tradicional, sino como un conglomerado y, por otro lado, frente al acontecimiento inaudito central que define clásicamente a la *Novelle*, la sucesión y multiplicación de acontecimientos de este tipo descentraliza la exclusividad del elemento desconcertante. Sin embargo, el encadenamiento de 'novelas' o relatos breves en torno a un personaje constituye una de las fórmulas que originan el género de la novela propia de la Edad Moderna, en especial, la picaresca. Y, teniendo en cuenta que este género es en gran medida el modelo que configura el relato de la pícara Erzulie, este pasaje metaliterario da una de las claves de construcción de *Haïti Chérie*. Pero, aún es más, el marco de la acción en que se encuentra el fragmento adquiere también un significado en relación con él, pues el movimiento de un lado a otro, atravesando símbolos y estableciendo interrelaciones entre ellos, como las mercancías que intercambia el barco en Surinam, es el medio por el cual se encadena o compone dicho popurrí, junto con los enlaces que provoca la misma narradora. No obstante, la alusión a la *Novelle* como elemento sustancial de la novela no termina aquí. Los elementos encadenados, las *Novellen*, tienen a su vez su aclaración metaliteraria. En el *Postscriptum* del segundo capítulo aparece un comentario metaliterario con referencia intertextual a otra teoría de la *Novelle*, la "Falkentheorie" (teoría del halcón) de Paul Heyse:

> "Más o menos así me contó la historia el ara", dijo la tía Erzulie, tras haberse fortalecido con un sorbo de café, en el que añadió tanto azúcar que la cuchara se quedó tiesa en la taza. "Seguramente no se os ha pasado ni a ti ni a tus lectores que el fantasma que se aparece en mi relato, el héroe secreto y la autoridad de mi historia, no era un halcón como el que revolotea hoy en toda buena *Novelle*, sino un papagayo. *Le voilà!* Como ves, entretanto las plumas que él dejó en la Revolución Francesa han vuelto a crecer"[12].

[12] "So etwa hat der Ara mir die Geschichte erzählt", sagte Tante Erzulie, nachdem sie sich mit einem Schluck Kaffee gestärkt hatte, in den sie soviel Zucker schüttete, daß der Löffel aufrecht in der Tasse stehen blieb. "Sicherlich ist es dir und deinen Lesern nicht entgangen, daß das Gespenst, das durch meine Erzählung spukt, der heimliche Held und Gewährsmann meiner Geschichte, kein Falke war, wie er heute in jeder besseren Novelle herumflattert, sondern

La parodia convierte al halcón en un papagayo y así el conflicto singular que toda *Novelle* debía tener según Heyse (el halcón) es aquí ordenado por contraste como parte de un orden cultural diferente y exótico respecto de aquel, por el tópico del animal tropical, el ara azul jacinto. La transformación es, así, no solo parodia del texto de Heyse, sino también autoparodia de la forma intercultural y extrañamiento del original, pues el papagayo no es solo objeto y centro como el halcón, sino también sujeto activo, figura con voz e instancia narrativa de ese segundo capítulo de la novela, que subvierte de esta forma la función pasiva del halcón, y tiene también el efecto de *Anti-Novelle*. El papagayo actúa como una figura del tercero mediador entre las diversas formas de entender el mundo e ideologías que se dan en la fase jacobina de la revolución y en la revuelta anticolonial, pero con la singularidad de burlarse de todos. Delata a su dueña Maman Célie como sacerdotisa del vudú y monárquica (el bando de los mulatos aliados a España e Inglaterra) frente a las autoridades republicanas de la colonia[13]; reproduce las consignas de diversas ideologías del momento y otras manifestaciones culturales divergentes y, finalmente, provoca el enfrentamiento del comisario jacobino Sonthonax con el vudú (que constituía la amenaza para la república laica que él pretendía).

La cadena de *Anti-Novellen* conforma, sobre todo, la primera parte de la novela alrededor del personaje picaresco central. Si bien, los movimientos y cambios de emplazamiento de Erzulie van marcando las distintas estaciones, al igual que en el género picaresco, el retablo satírico no es el de los vicios de la sociedad del Siglo de Oro o de la Guerra de los Treinta Años, sino el de la historia entrelazada entre el Viejo y el Nuevo Mundo desde el momento de la colonización. Los cambios de espacio son también

---

ein Papagei. *Le voilà!* Wie du siehst, sind die Federn, die er in der Französischen Revolution gelassen hat, inzwischen nachgewachsen" (HC 79).

[13] Maman Célie es un personaje de una de las obras de viajes más conocida sobre el vudú y que es paradigma también del exotismo y de los estereotipos creados desde Occidente sobre las creencias del vudú. Se trata de la hechicera que hace revelaciones al autor y protagonista de la obra, William B. Seabrook, en esta obra suya titulada *Magic Island* (*La Isla Mágica. Un viaje al corazón del vudú*) (1929).

saltos en el tiempo y el motivo o problemática particular de cada episodio gira en torno a encuentros culturales. A diferencia del modelo tradicional, también destaca que su protagonista es una mulata caribeña, conocedora no de la sociedad de 'un mundo', sino de muchas culturas y perspectivas. Si el pícaro es un '*half outsider*' (Guillén, 1992: 96-97), Erzulie, además de la perpectiva distanciada del pícaro que permite hacer extraño lo conocido, tiene cualidades que superan y transforman al pícaro o pícara clásicos. Sus ojos de láser (HC 8) y su dimensión mítica atraviesan el tiempo y a la humanidad.

Así, la forma picaresca se mezcla con otros géneros y formas, incluidos el de las 'memorias' o la novela policíaca. Sin embargo, la segunda parte responde a una estructura cronológica más lineal y causal, el movimiento casi desaparece (no la acción) y la historia parece atrapada en un único espacio y tiempo entre los dos momentos del paso del Cometa Halley. Es decir, se condensa en la 'era Duvalier'. En definitiva, la complicación de la forma, con la que Buch procura romper con la tradición, consiste en utilizar la virtud del género novelístico de amalgamar y superponer géneros parodiándolos y desfamiliarizándolos. No obstante, lo que destaca, ante todo, es que la novela muestra cómo unos y otros géneros, incluidos los documentos históricos, son construcciones tamizadas por la perspectiva subjetiva y asimétrica sobre la realidad y sobre lo que se percibe como 'otro' desde una posición, así como por los discursos y relatos del momento. Bien mediante el exceso de clichés y frases estereotipadas o elementos reconocibles de forma colectiva o, bien utilizando perspectivas irónicas y paródicas que desfamiliarizan, se reconstruyen los materiales que, una vez transformados en ese collage, configuran el texto. Frecuentemente se trata de formas de la literatura trivial, como la de aventuras, de piratas, de espías[14]. Pero también otros géneros como los cuentos populares europeos tradicionales y la literatura de terror (desde Drácula a Jack 'el Destripador') se mezclan con los personajes históricos y

[14] Erzulie, trabaja como doble espía para Louverture y Sonthonax, actúa como espía en su rol de Marie Laveau y como una especie de Mata Hari encubierta y 'blanqueada' al lado de Hitler.

ficticios, así Hitler es nivelado como licántropo o como la Bestia del cuento y Duvalier es 'como' Drácula. Las crónicas, diarios, literatura y documentación de la época de la Conquista se revelan como listas de estereotipos y de proyecciones. Las poesías de Shakespeare y de Baudelaire son parodiadas como dos estadios diferentes de la historia de la construcción artística que se 'apropia' de los otros. Pero tampoco la literatura latinoamericana de lo 'real maravilloso' de Alejo Carpentier[15] y del exotismo indigenista de Émile Roumer se libran de hacer acto de presencia, desvelándose su constitución, por un lado, híbrida con la tradición europea, y, por otro, continuadora en cierta mediada del exotismo importado.

Tras todo ello, hay dos cuestiones esenciales. Por un lado, la intención didáctica del autor de crear una conciencia crítica en el lector repecto a la tradición y los discursos, en especial, sobre el 'otro' (Buch en Möller y Stückrath, 1992: 94). Y, por otro lado, esta forma de proceder responde a una de las piezas clave en la creación de Buch, ya que para él la escritura es una elaboración colectiva, un diálogo no solo con la tradición, sino también con la literatura (Buch, 1991: 15). La memoria o la herencia de Erzulie se transfieren en esta novela también al sobrino y se hace literal la idea de transmisión del pasado por caminos indirectos o con perspectivas oblicuas, que son las propias del artista según Buch[16]. Pero la reproducción de las 'memorias' o 'narraciones' de la tía Erzulie, por parte de su sobrino, Thomas, no supone solo la exposición de una tradición criolla e híbrida como una madeja de formas literarias diversas culturalmente, sino que entraña un complejo efecto ambivalente entre la negación o la deconstrucción de la novela *Haïti Chérie* y su construcción como mundo de ficción con entidad propia. El cliché binarista típico, que asocia al sobrino con la razón

[15] A diferencia de la tesis de Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* ([1949] 2002), para Buch lo 'real maravilloso' no es copia de lo maravilloso que forma parte real de la vida haitiana, sino que es un componente de la memoria colectiva. Para Buch tanto lo irracional como lo mágico no son exclusivos de Haití, ni este tiene una realidad con reglas propias diferentes al resto del mundo (Buch, 2004: 63).

[16] En su conversación con Leo Löwenthal, Buch descompone esta idea de la mirada oblicua del artista explicándola como una forma casi de extrañamiento o de 'mirar desde la lejanía' (Buch, 1996: 40-41).

empírica frente a la manera de ver el mundo 'mágica' no occidental, parecería confirmarse en la dualidad formal de la novela con su primera parte fantástico-histórica en primera persona y una segunda más objetiva con un narrador heterodiegético. Pero en las palabras de Erzulie (HC 28-29, HC 129) la historia y la Historia se desenmascaran también como mentira, como un constructo más para decirse el mundo que ella se ha encargado de deconstruir o al menos de cuestionar. Y este desenmascaramiento de la historiografía y de la pretendida objetividad occidental no se realiza solo en el primer libro de la novela.

El segundo libro se erige en baluarte complementario y necesario del planteamiento mencionado. La composición parece un informe neutro. En él los elementos míticos y mágicos, como por ejemplo el nacimiento de F. Duvalier, se atribuyen a las leyendas de la memoria colectiva haitiana. Sin embargo, hay varios indicios en este segundo libro que demuestran que, aunque de otra forma, también se trata de una composición ficticia, manifestando así que la supuesta perspectiva objetiva racional no deja de ser un constructo[17] y confirmando que la realidad puede ser a

[17] Aparecen intervenciones de la instancia narrativa que aluden a la forma subjetiva y selectiva de la narración, rompiendo con la impresión de documentación informativa neutral y desenmascarando la mentira de la Historia que señalaba Erzulie, como el siguiente pasaje:

"COME AND VISIT THE WONDERFUL WORLD OF WORDS: con gafas de buceo y bombona de oxígeno, pero sin arpón, me dejo caer de espaldas desde la balsa de mi narración en las turbias aguas del mar Caribe [...] EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS: se abre el mundo maravilloso de un arrecife de coral subtropical que recuerda a un campo de víctimas de cazadores de la Edad de Hielo [...] ¿O se trata de los restos mortales de los iroqueses de la tormenta de San Lorenzo que en 1768 fueron ahogados en la Baie de la Gonave porque no eran apropiados para el trabajo como esclavos en los campos de caña de azúcar y de algodón de Santo Domingo? Moreau de St. Méry los menciona en una nota a pie, Hodenausee o Liga de los iroqueses, a quienes ruego me disculpen por haberlos incorporado a mi texto". (COME AND VISIT THE WONDERFUL WORLD OF WORDS: mit Taucherbrille und Sauerstofflasche, aber ohne Harpune, lasse ich mich rückwärts fallen vom Floß meiner Erzählung ins trübe Wasser der karibischen See [...] EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS: die wunderbare Welt eines subtropischen Korallenriffs tut sich auf, das an einen Opferplatz eiszeitlicher Jäger erinnert [...] oder handelt es sich um die sterblichen Überreste der Irokesen vom St. Lorenzstrom, die 1768 in der Baie de la Gonave ertränkt wurden, weil sie nicht geeignet waren für die Sklavenarbeit auf den Zuckkerrohr- und Baumwollfeldern von Saint Domingue? Moreau de St. Méry erwähnt sie in einer Fußnote, Ho-De-Nau-See oder die Liga der Irokesen, denen ich hiermit Abbitte leiste dafür, daß ich sie in meinen Text eingebaut habe) (HC 166).

menudo mucho más increíble, absurda y grotesca que la fantasía[18].

Por tanto, el mito de la objetividad de la escritura y de los discursos históricos se pone en entredicho en ambas partes de la novela y la ficción adquiere otro valor y otra función para hablar de la realidad, pues Buch parte de que esta es mucho más compleja y de que la literatura se encarga de demostrarlo (Buch en Stoehr, 1990: 460, 462)[19]. Así, aunque la novela se dé a sí misma como constructo y deconstruya las formas de las que se nutre, no se limita a ello sino que crea pradójicamente un espacio nuevo a la vez, un mundo de ficción con entidad propia (transformando materiales) que induce a acercarse a la realidad y a la construcción de la realidad (a los discursos) que la describen. Si el deseo hacia el otro es el motor del colonialismo y del exotismo, también puede ser el impulso para transgredir los límites como muestra Gabriele Schwab en su análisis de *Wunsch, Indianer zu werden* (*El deseo de convertise en indio*) de Kafka (Schwab, 1999). Buch propone, junto a la crítica, hacer productiva esa capacidad de extensión y fascinación que ve en la tradición, impulsando también al lector a expandirse y a mirar lo conocido y lo desconocido desde varias perspectivas.

1.3.2. *Entrelazamientos simbólicos interculturales en la composición*

La unión del 'potencial utópico' y didáctico con el elemento crítico deconstructivo se produce también en otros niveles de la composición. El diálogo con las literaturas y las memorias se perfila a través de muchos materiales simbólicos montados y transformados que se desfamiliarizan o se transmutan en el texto (en no pocas ocasiones de ma-

[18] Un claro ejemplo es la automitificación de F. Duvalier como Baron Samedi, histórica y novelesca.

[19] Por ello, caben varias opciones respecto a las voces narrativas. Todo puede ser fruto de la invención de Erzulie (incluido su sobrino), aunque ella se esconda y no se implique activamente como personaje en la segunda parte. Pero también puede entenderse que tanto la narración de su tía como el segundo libro son fruto de la misma escritura, la del narrador-sobrino. O, por el contrario, que las dos instancias son independientes, pero están contaminadas entre sí.

nera irónica, paródica e incluso irreverente) adquiriendo diversas funciones.

El texto adopta, con frecuencia, estilos adecuados al contenido en la voz de la instancia narrativa o de los personajes y los *Perioden* (periodos) característicos de la prosa de Buch, a la manera de Heinrich von Kleist o del Clasicismo de Weimar, se transmutan en la forma de la narrativa oral haitiana, por ejemplo en algunos pasajes de la segunda parte, o imitan el estilo de Shakespeare en el episodio en el que este aparece. El título mismo de la novela (y no es el único) es un intertexto. "Haïti Chérie" es una expresión y una canción tradicional haitiana muy popular, un merengue nostálgico que trata sobre el amor a la tierra y cultura haitianas de quienes han tenido que alejarse de ella[20]. Así, se produce una relación paratextual (intratextual), pues el texto de la novela se encuadra bajo este título y se une simbólicamente a ese canto de amor desde la distancia.

Este es un principio central en la poética de Buch que aparece referido en el nivel metaliterario de la novela (HC 81). No obstante lo que interesa destacar aquí es que en ocasiones como esta los dialogismos narrativos o semánticos son relevantes interculturalmente. De hecho, más allá de los encuentros interculturales temáticos representados, el dinamismo intercultural compositivo es un aspecto dominante en el texto. Las perspectivas se entrecruzan y los símbolos adquieren múltiples codificaciones[21]. Todo ello

[20] Esta canción es casi un himno patriótico no oficial de Haití y fue compuesta por Othello Bayard a principios del siglo XX (Dash, 2001: 121).

[21] Así, por ejemplo, en la escena en la que Dodo Nasar (el sacerdote vudú) y Mama Doc (la viuda de Papa Doc) dialogan sobre Baby Doc, una vez que este ha sucedido a su padre en el cargo, de forma humorística las figuras representan y catalizan los esfuerzos de la élite enriquecida por mantener el estatus que tuvieron con Papa Doc. La dificultad se les presenta porque Baby Doc no quiere seguir la línea emprendida por su predecesor en la utilización del vudú como arma de sometimiento. Dodo Nasar comenta entonces: "Nuestros dioses tienen las manos atadas, mientas el presidente no renueve el pacto, que su padre fallecido –el diablo bendiga su alma– había cerrado personalmente con el maligno" ("Unsere Göttern sind die Hände gebunden, so lange der Präsident den Pakt nicht erneuert, den sein verstorbener Vater – der Teufel sei seiner Seele gnädig – mit dem Gottseibeiuns persönlich abgeschlossen hat" (HC 214)). En esta sentencia puede advertirse el sincretismo religioso del vudú a través del lenguaje, pues la expresión "el diablo bendiga su alma" remite a la tradición cristiana. A continuación Mama Doc propone como solución restablecer ese pacto con el diablo, pero J. C. Duvalier (Baby Doc) es menor de edad, con lo cual la respuesta

responde al intento de ir más allá de la simple representación de 'otros' desde la perspectiva eurocentrista, pero sin abandonar la tradición europea que también forma parte del mundo caribeño criollo. El resultado es una literatura híbrida cultural porque se corresponde con una concepción de cultura plural e híbrida a su vez que Buch defiende también fuera de la novela (Buch en Stoehr, 1990: 462, 464).

Así, la poética literaria que Buch presenta es aquella que aprovecha el 'potencial utópico' y la capacidad de transgresión y de convertirse en 'otro' propia de la literatura de ficción. Se trata de una creación literaria que no se limita ni en las tradiciones literarias, ni en las épocas, ni en las culturas y que juega con la posibilidad del texto de transformarse y de devenir en diversos elementos textuales culturalmente diferentes. Los entrelazamientos que lo permiten se dan en varios niveles del texto, incluida la estructura narrativa y sus instancias. Esta última es esencial si se quiere comprender cómo se ponen en movimiento todos esos materiales, pero, ante todo, es importante porque el texto y la experiencia lectora le deben su existencia misma.

1.3.3. *Configuración dialógica de la estructura narrativa*

Antes incluso de abrir el libro, los primeros símbolos que salen al encuentro del lector le exigen un papel activo, como figura del tercero intermediario, que da inicio al

---

de Dodo Nasar es lapidaria: "Error, Madame. El diablo se daría cuenta en seguida del engaño, en definitiva él mismo es maestro en esto, pues concede el más alto valor a la formación humanística, piense simplemente en Dr. Fausto". ("Irrtum, Madame. Der Teufel würde den Betrug sofort durchschauen, schließlich ist er selbst Meister darin. Auf humanistische Bildung legt er allergrößten Wert, denken Sie nur an Dr. Faust" (HC 214)). La imposibilidad del pacto expresa paródicamente la razón por la cual Baby Doc no sigue la tradición paterna, pero a la vez une la creencia haitiana de que las riquezas vienen de un pacto con el diablo (y no del trabajo duro) al mito fáustico europeo, por medio de este elemento común del pacto con el diablo que aparece en ambas materias adscritas por el nivel semántico a órdenes contrastantes. Así, de forma cómica, el ideal de humanidad clásico weimariano es contrapuesto al progenitor Duvalier, confirmando a este como todo lo contrario y el pacto adquiere aquí una múltiple significación también cultural.

diálogo en el texto. Así, el nombre del autor y el vocablo "Roman" (novela) se marcan cultural y lingüísticamente por contraste como diferentes respecto al intertexto "Haïti Chérie" que recoge, además de otro orden lingüístico, la voz de la memoria colectiva cultural de otro orden discursivo. Pero, simultáneamente, se produce un efecto transformista de dichos elementos así marcados, ya que no están interseccionados, pero tampoco están aislados los unos del otro para el lector, sino que configuran la entrada (dentro de un mismo marco o portada) a la misma obra y resignifican en relación con el resto del texto. Los órdenes y las voces del autor implícito (no solo el nombre explícito) y del discurso representado se superponen. Con ello se produce el primer choque o surgimiento de frontera cultural y la primera puesta en entredicho de la misma[22].

Sin embargo, no es hasta el primer epígrafe, "Erstes Buch. Erzählungen meiner Tante Erzulie" (HC 13), que se representa la voz de una instancia narrativa. En él se produce un fenómeno interesante, un dialogismo interno del enunciado entre la voz narrativa en alemán y un objeto de otro orden (Erzulie), a cuya voz da paso y con la que dialoga. El narrador de este enunciado se perfila como intermediario, de nuevo una figura del tercero, al introducir la narración de otra instancia, Erzulie, al lector. Pero, sobre todo, destaca porque su papel mediador viene determinado por los lazos de filiación con ella. Erzulie se categoriza más adelante a sí misma como diferente cultural y racialmente respecto a este sobrino-narrador (HC 50) y el nombre propio se adscribe (por parte del tercero lector), por oposición al resto de este enunciado en alemán, a una lengua y orden cultural diferentes, reforzado con la cita yuxtapuesta del poema de Roumer "Marabout de mon cœur". Con lo cual, el narrador de las palabras de Erzulie, aunque se adscriba a un orden diferente, transgrede los límites de este (y su novela consecuentemente también) en virtud de dos cuestiones que afectan a su posición enunciativa y a la forma del texto de la narración: una es de carácter identi-

[22] Desde el punto de vista del movimiento de traspaso de la frontera, el modelo de movimiento que realice el lector dependerá de su mayor o menor familiaridad con el título, en el primer caso será del tipo A22 y en el segundo de tipo A3, siguiendo los modelos que he propuesto en el capítulo I.3.2.5.

tario (y humorístico) y la otra se refiere a las condiciones que hacen posible que el texto sea generado.

Respecto a la primera, el posesivo en "meiner Tante" establece la unión del narrador con la figura narrativa de Erzulie, desde el epígrafe, el cual unido a "Tante" muestra el carácter de esa relación como de tipo familiar y de consanguinidad[23]. Esta cercanía, implícitamente, desvela también alguna característica del narrador, del que por lo demás se sabe poco en la novela. Dado que Erzulie se identifica con una perspectiva híbrida cultural, sobre todo racial, pero conocedora de los discursos y órdenes culturales occidentales de los que también bebe su sobrino, por el lazo que les une, él debería tener ciertos rasgos comunes raciales, y posiblemente culturales, con ella, aunque estos sean mínimos. En cualquier caso, debe tener la cercanía suficiente para recibir de forma indirecta (pues no es un familiar directo) la sabiduría de Erzulie[24]. No obstante, esto no le salva de ser calificado por Erzulie de 'blanco' y de 'gringo', incrédulo respecto a las fantásticas historias que ella narra (HC 50). Así pues, él tiene una posición ambivalente, privilegiada, que le permite mediar entre unos y otros, como, por otra parte, hará también su propia 'tía' Erzulie.

La segunda cuestión se refiere a que toda la primera parte está estructurada sobre la base de un diálogo entre ambas instancias. Así, el narrador es a la vez narratario que escucha el relato de su tía Erzulie y transcribe no solo el discurso oral de su tía, sino también sus propias respuestas y comentarios descriptivos sobre ella, no exentos de alusiones culturales que pueden verse como tópicos exotistas, reduccionistas e irónicos. Pero al hacerse presente la diferente vinculación que sobrino y narradora tienen con la escritura y la veracidad de la historia se advierte que las dos perspectivas que se encuentran están marcadas culturalmente y el texto se construye en la interacción entre ambas, en el intervalo, pues Erzulie, consciente de que

[23] La propia Erzulie lo confirma al señalar que solo los familiares de segundo y tercer grado y los adeptos pueden llamarla "Matante Erzulie", es decir, la misma expresión que el narrador traduce al alemán por "meiner Tante" (mi tía) (HC 9).

[24] Véase sobre la transmisión de la herencia indirecta de tío a sobrino el capítulo II.1.3.1.

tanto el narratario como el lector pueden desconocer ciertos elementos culturales o lingüísticos, los explica o se ve forzada a justificar sus aventuras y su carácter frente a la perspectiva de su sobrino. De ahí que la enunciación sea una anticipación hacia el otro. Sin el impulso hacia él, al menos todo este primer libro no existiría y sin este 'narratario-narrador' u 'oyente-escritor', tampoco.

Pero esta creación en el intervalo dialógico cultural es doble, ya que no solo se trata de un diálogo con el sobrino, sino también hacia el lector, sin cuya reciprocidad la lectura no se llevaría a cabo. Consciente de ello, Erzulie comienza su historia con una interpelación que sale al encuentro del lector, marcada además como ajena a él. Así, busca un contacto con él que es también intercultural (de forma similar a cuando busca a otros amantes en su relato). Por ello, en el prólogo no lo considera tan cercano como al 'sobrino-narrador' y le exige que la llame por su nombre completo: "Madame Erzulie Fréda Dahomey, también llamada Maîtresse Erzulie, y así, por mi nombre correcto, quiero que tú también te dirijas a mí: *Salut et respect*, como decimos nosotros en criollo. ¡Buenas tardes, querido lector!"[25]. La aclaración de la cita en criollo y el pronombre "wir" (nosotros), en el que no se incluye el "Dir" (tú/te) del lector, indican también una ordenación diferenciada que establece aquí Erzulie en su papel de figura del tercero. Así, el saludo que está en el epígrafe del prólogo, "¡Buenas tardes, querido lector!" (HC 7), es la fórmula para establecer contacto con ese otro-lector y reaparece al final de dicho preámbulo con una pluricodificación lingüística y cultural al unirse a la expresión criolla "*Salut et respect*", que amplía, además, el significado del saludo. A partir de las invitaciones y exigencias de Erzulie, el lector se verá impelido a dar una respuesta. Lo que reclama Erzulie no es una identificación con ella y su perspectiva para atravesar el mundo, sino un diálogo con ella y un respeto. El lector que entra en su juego tendrá que ser activo, construyendo, mediando y cuestionándose, para que el texto y los encuentros culturales en él adquieran sentido.

[25] "Madame Erzulie Fréda Dahomey, auch Maîtresse Erzulie genannt, und so, mit meinem richtigen Namen, möchte ich auch von Dir ausgesprochen werden: *Salut et respect*, wie wir auf kreolisch sagen: Guten Tag, lieber Leser!" (HC 9).

Según la metáfora metaliteraria de Erzulie, esta actividad se desarrolla como un moviemiento interactivo en la frontera. Pues son los cuerpos, como umbrales de los sentidos, los que se ponen en contacto y su espacio simbólico correspondiente es el lugar de paso. Tal y como indica la meretriz-narradora, ejercita su negocio horizontal en la entrada de una casa, en la verja que linda con un lugar en obras, en una puerta o en una salida de servicio. Y es que el acto sexual tiene una cualidad especial que es, paralelamente, la del acto de lectura y la del contacto cultural: lo que sucede en el intercambio no pertenece a ninguno de los participantes, es un fenómeno que habita en la relación entre ambos (HC 7).

La relación sexual es un lugar común para expresar la relación intercultural desde antes incluso del discurso colonial, tal y como señala Herbert Uerlings (2005: 23-24). Así pues, el clásico intercambio como expresión de la mayor cercanía física posible, sirve también para entrar en contacto con los 'otros' culturales. No en vano los ejemplos que cita Erzulie subrayan el ejercicio de su oficio en los más diversos lugares, épocas y culturas y con otros lectores-clientes, colocando este diálogo concreto dentro de una red literaria y cultural más amplia. Ella es la prostituta eterna representante de una invariante universal, pues gracias al sexo conoce todo lo humano (y a toda la humanidad) y a la vez es consciente de las variantes históricas y culturales, ya que desde los tiempos de Cartago ha adoptado todo tipo de formas (HC 8).

Si el erotismo y el exotismo iban de la mano en el impulso de la empresa colonizadora, el deseo sexual por el otro se une aquí al deseo por transgredir los límites no solo físicos, sino también culturales, pero se produce a la inversa. En lugar del tópico de la mujer conquistada, que era símbolo de la dominación del blanco occidental sobre la otra (la tierra colonizada), el objeto de deseo se vuelve sujeto con voz propia, que se sustrae al papel adjudicado a la mujer. Erzulie tiene poder de creación y composición del texto y es económicamente independiente. Si bien es cierto que, dentro de la relación asimétrica de dominación clásica se admite un cierto grado de seducción por parte

de la mujer (una capacidada larvada de actuación), aquí la seductora profesional toma la iniciativa y es independiente. Pero, al igual que sus predecesoras pícaras, no puede mantenerse del todo al margen porque necesita de los otros para servirse de ellos y poder subsistir o existir como figura, de la misma forma que sin los 'ajenos' culturales, la identificación o categorización cultural no tiene lugar. En definitiva, el texto es como los otros actos sexuales de Erzulie, un producto del intercambio también cultural y a la vez una capacidad que se da en todas las culturas.

Esta doble vertiene de invariante universal y variante cultural caracteriza a Erzulie también en otro sentido. Gracias a ello, la narradora que viene al encuentro del lector no representa una mera figura de un orden ajeno exótico, ni la voz de un indigenismo anticolonial que reclama su pureza. Lo que reivindica Erzulie, tanto en su pretensión como figura, como en su expresión como narradora, es su carácter híbrido y la simultaneidad de prácticas de órdenes culturales chocantes que se encarnan en ella. Pues, de su nivel suprarreal se identifica ante todo con su versión criolla, cuyo origen sincrético se sitúa ya en Haití. Es una figura transmítica omnisciente con múltiples dimensiones culturales y una esencia invariante, la del amor y la sexualidad:

> Tengo muchos nombres y soy adorada por muchos pueblos en muchos lugares bajo diversas formas. Los asirios me llamaban Astarte, los griegos Afrodita, la nacida de la espuma y la del culo bonito, en latín me llamo Venus y en Brasil Yemanjà, soy la papisa Juana, la virgen negra de Guadalupe, la prostituta Babilonia y la Doncella de Nueva Orleans, pero mi nombre no es Juana de Arco ni Mata Hari, mi nombre correcto es ERZULIE FRÈDA DAHOMEY, también llamada ERZULIE DANTOR O ERZULIE ZÉS ROUGES […][26].

El lugar de la enunciación y la perspectiva múltiple de Erzulie se sustentan en esa complejidad del personaje que

[26] Ich habe viele Namen und werde von vielen Völkern an vielen Orten unter vielerlei Gestalt verehrt, die Assyrer nannten mich Astarte, die Griechen Aphrodite, die schaumgeborene und die schönärschige, auf lateinisch heiße ich Venus und in Brasilien Yemanjà, ich bin die Päpstin Johanna, die schwarze Madonna von Guadalupe, die Hure von Babylon und die Jungfrau von New Orleans, aber mein Name ist nicht Jeanne d'Arc und auch nicht Mata Hari, mein richtiger Name ist ERZULIE FRÉDA DAHOMEY, auch ERZULIE DANTOR oder ERZULIE ZÉS ROUGES genannt, *Erzulie mit den roten Augen*, […] (HC 8).

es simultáneamente prostituta, tía del narrador, pícara y diosa. Un ser inmortal mítico que vive ya casi quinientos años cuando comienza a narrar, pero que a la vez es mortal, ya que en el epílogo se anuncia que ha muerto en 1986, lo cual es consecuente con la ficción pues es el momento en que 'muere' también el tiempo del relato. Estas cualidades que la convierten en una narradora tan singular, le confieren una capacidad especial y poderosa a su perspectiva: la de atravesar como un láser mundo y culturas, tal y como ella misma manifiesta (HC 8). Así, aporta a su narración también dicha mutabilidad e hibridismo como demuestra intercalando y organizando innumerables voces, discursos y materiales con diversa adscripción cultural[27]. En definitiva, no es una representante cualquiera de la supuesta memoria cultural haitiana, sino un ser estético de ficción que posee una mirada transcultural y unos amplios conocimientos culturales[28]. Erzulie desenmascara la injusta explotación y el contacto cultural jerárquico de siglos de historia. Deconstruye las marcaciones que se realizan desde varios discursos coloniales y lo hace mediante la simultaneidad de perspectivas y convirtiendo en farsas literales esos discursos que se transforman así en otra cosa nueva, lo que realiza son transformancias.

Mientras, todo apunta a que el sobrino-narrador es quien acerca la historia contemporánea, el Haití del siglo xx, al lector, aunque en algunas expresiones, metaliterarias o humorísticas y en las interpelaciones al lector recuerda mucho a su tía. El tono distanciado objetivo recupera, en algunas ocasiones (como en el prólogo del segundo libro), la subjetividad y la combinación humorística de elementos dispares y, a veces, manifiesta abiertamente una opinión crítica subjetiva o sensaciones personales respecto a los acontecimientos; pero ese estilo, con interrupciones

[27] Su mirada de mujer mixta o criolla, no intenta representar 'una mirada auténtica haitiana', pero sí muestra y cataliza elementos que efectivamente, aunque estereotipados o mitificados por europeos, latinoamericanos, etc., son manifestaciones culturales que se desarrollaron o que existen aún en Haití.

[28] Como en el modelo picaresco, se perfila como la sabia vividora que conoce el mundo, en este caso, en su vasto sentido, y lo juzga, desmontando no solo sus vicios, sino, sobre todo, los prejuicios, las construcciones y las asimetrías de los encuentros.

y opiniones, también aparece en la voz del sobrino en el epílogo de la obra (cuando Erzulie ya ha muerto), lo cual puede venir a corroborar que, pese a ciertas semejanzas con Erzulie, la instancia narrativa del segundo libro es el sobrino. La estructura dialógica intercultural entre lo narrado y el lector se mantiene y la instancia narradora se posiciona como figura del tercero intermediario entre los dos, pues realiza todo tipo de aclaraciones y traducciones de la lengua criolla o de contenidos culturales, con lo cual perfila la figura del interlocutor, del lector ideal (tanto explícito como implícito), como posiblemente una figura ajena y sin conocimientos suficientes sobre la historia que está narrando y, además, presupone otros conocimientos más cercanos a órdenes asociados con orígenes occidentales[29]. Este narrador trata de distanciarse de la forma autoritaria occidental de acercar otras culturas, mediante una perspectiva mediadora que respeta puntos de vista[30]; pero, por otro lado, sigue haciendo uso de formas típicas occidentales como la historiografía, pese a que haya sido cuestionada.

En definitiva, como puede deducirse de lo expuesto, la separación entre las instancias narrativas (Erzulie en la primera parte y la instancia de la segunda) no está tan clara, lo que ayuda a producir ambivalencias y a romper con fronteras culturales preconcebidas. Solo en el epílogo

[29] Así se ve, por ejemplo, cuando le interpela con la comparación y contraposición entre la historia haitiana y la occidental, en especial la alemana, desmontando el supuesto imaginario histórico mundial como típicamente etnocéntrico y excluyente de gran parte de la historia del mundo, como, por ejemplo, en el fragmento en el que se relatan los acontecimientos del año 1957 (HC 167). En él destaca la diferencia entre aquello que ha pasado a archivarse en la memoria y lo que no. El acontecimiento histórico en Haití no tiene el mismo estatus en la memoria colectiva occidental o alemana, porque pertenece al territorio de los olvidados, lo cual resulta aún más importante en la comparación carnavalizadora. Al colocar al mismo nivel algo trivial cuyos efectos en la vida de las personas pertenecen a otra dimensión que no es comparable con las consecuencias atroces de la dictadura duvalierista, se pone en entredicho la configuración de la memoria mundial colectiva, claramente asimétrica y jerárquica.

[30] Recoge la forma de entender los hechos desde la perspectiva colectiva de muchos haitianos, basada en las creencias y leyendas relacionadas con el vudú y que son, a menudo, manifestaciones orales. En muchos casos las retoma, al igual que la práctica del informe o la historiografía, como testimonio adscrito a ellos, como citas de esas voces y de esos discursos de la opinión pública extendida, sin desacreditarla.

retoma el diálogo entre ambas voces, pero para aumentar la perplejidad y continuar con la paradoja entre oralidad y escritura. Esta vez el diálogo se produce entre el sobrino y la voz escrita de Erzulie, en su libro de cocina criolla. Y, no por casualidad, las recetas seleccionadas resultan corresponderse en los ingredientes y la lengua con el contenido y las épocas que aparecen en la novela, no solo en la primera parte, sino también con el segundo libro. De esta forma, se establece la relación entre Erzulie y los acontecimientos de la segunda parte[31] y se rompe con la idea posible de que ella esté totalmente fuera de lo narrado en el segundo libro. Su sobrino también está vinculado a ellos, pues así lo demuestra la postdata que recoge la impresión personal de su vivencia en primera persona de los horrores al final de la dictadura. Este final viene a unir dos perspectivas, una transforma estéticamente el hecho en receta grotesca y la otra es subjetiva e informativa, pero ambas, con su contrapunto, resaltan una misma realidad de violencia y muerte. Estas dos constantes, por cierto, son *leitmotive* en la novela y están estrechamente unidas al ejercicio del poder en su versión masculina y, sobre todo en la primera parte, de carácter intercultural. Frente a ellas se materializa un contrapoder: el amor y el humor de la protagonista Erzulie.

1.4. Parámetros y estrategias de configuración estética de la interculturalidad en *Haïti Chérie*

Para detectar el repertorio de fórmulas estéticas de composición y escenificación que configuran los contactos culturales se aplican dos ejes explicados en el capítulo teórico. El primero une el nivel epistemológico (el de los modelos descriptivos de la interacción) con el nivel estético-lingüístico de las estrategias dialógicas; el segundo se refiere a la vinculación de los niveles estético y discursivo. Ambos ejes juntos permitirán despejar una tercera incógnita, la de la función de esas configuraciones en el senti-

[31] Esta explicación se opone así a la que plantea J. J. White. Según él, Buch evita la tentación de unir a Erzulie y Papa Doc y aunque efectivamente no entran directamente en relación escénica como sucede con otros personajes masculinos de la primera parte, hay una cierta relación a través de la estructura narrativa.

do ideológico-valorativo. Para facilitar el seguimiento del análisis se toma como punto de partida la sistematización de modelos de movimiento. No obstante, ha de tenerse en cuenta que a menudo los ejemplos encontrados combinan varios modelos de interacción o varias estrategias estéticas.

1.4.1. *Estrategias que configuran variantes de tipo A1*

De entre las interacciones en un micronivel, como se recordará, este modelo más simple (A1) consiste en cerrar el intervalo mediante actualizaciones y recompartimentaciones. Los intersimbolismos textuales que configuran este tipo de contactos se basan en la junción de dos símbolos o en el entrelazamiento de dos posiciones de sentido adscritas a órdenes diferentes culturalmente, pero a partir de la categorización que realiza una figura del tercero desde un orden discursivo. Por ejemplo, en el diálogo, ya tratado con anterioridad[32], entre Erzulie y el lector que aparece en el prólogo, Erzulie utiliza los esquemas de tipo lingüístico y cultural para, desde ellos, producir una interpelación (respuesta anticipatoria) al lector. Establece entonces un entrelazamiento dialógico con ese 'otro' representado en el texto que es el lector, por medio del cual lo categoriza como 'algo' extraño a ella culturalmente. Así, mientras accede a él con una estrategia narratológica de diálogo 'con' ese lector, a la vez lo objetualiza asimétricamente desde su posición. En esa interacción de los esquemas que ella actualiza en relación con el objeto-lector 'sobre' el que habla emerge el choque de órdenes y la distancia entre ambos interlocutores. Paradójicamente, la voz de Erzulie traspasa el límite que ella misma crea con el lector y lo transgrede para poder comunicarse. El resultado es un espacio dialógico en un enunciado, en el que, sin embargo, la posición de sentido de ese 'lector representado' (el orden que se le adscribe) se confirma como existente, pero no se manifiesta por sí misma. El nuevo texto se crea mediante la forma retórica de conexión contrastiva entre "wir" (nosotros) y

[32] Véase el capítulo II.1.3.3.

"Dir" (tú) a partir del *tertium* criollo/no criollo, como marcador diferenciador entre el personaje de Erzulie y el lector explícito representado. Este permite la comparación intercultural que se cierra con una recompartimentación y con una constatación de la frontera. Sin el diálogo y sin la adscripción simbólica performativa que realiza esa voz no habría texto, pero, por otro lado, en este modelo de interacción es el lector real el que actúa como figura del tercero intermediario, es más, adopta el rol de un *voyeur* de esas relaciones y advierte la marcación que se establece. Ha de señalarse que una gran parte de los contactos en la novela que se corresponden con este modelo A1 se constituyen con una fórmula parecida a esta, es decir, uniendo estrategias narratológicas y lingüístico-retóricas. El otro grupo lo forman las escenificaciones que se sustentan en estrategias estructural-semánticas.

Respecto a las composiciones que codifican el movimiento en la frontera combinando medios narratológicos y lingüísticos, cabe destacar las siguientes observaciones. Aparte del caso expuesto más arriba, el primer encuentro con un objeto que conduce a una práctica de adscripción de este tipo aparece en la 'lectura' que realizó Colón sobre el 'Nuevo Mundo' y en especial sobre Haití (entonces aún Quisqueya). La cita de Colón "¡Es una maravilla!" (HC 10), que abre el capítulo, hace alusión a la isla que él convertiría en La Española. Colón realiza una adscripción de ese 'otro' que percibe aplicando una analogía con el discurso de esquemas utópico y mítico del Paraíso como se ve, no solo en su *Diario de a bordo*[33], sino también en el capítulo de la novela, en una isotopía que se extiende ya desde su título "Verbotene Früchte" (Frutas prohibidas). Lo que se recoge con la voz reproducida de Colón es la inauguración de un discurso imaginario y estereotípico sobre Haití y el Nuevo Mundo que durará siglos. De ahí la importancia de que aparezca no solo la perspectiva (o foco narrativo) del conquistador, sino también su voz con función performativa y creativa, en aquel momento histórico, pues iba acompañada del ejercicio del poder.

Se trata, por tanto, de la reproducción intertextual de

[33] La cita es de la carta fechada el jueves 21 de febrero de 1493.

un hibridismo orgánico (no artificial), que se creó en su momento con la transformación de un discurso existente y conocido (el bíblico) y que al lector actual se le aparece como la referencia al imaginario colectivo y a un discurso de la Conquista que existe a partir de entonces. Es este un discurso que se desvela como fascinación, pues es la reacción de asombro positivo por parte de Colón la elegida. Por tanto, se mueve en el plano de los efectos perceptivos y emocionales que se activan en el contacto y que ordenan semánticamente ese mundo como 'extraño', pero apropiado en un espacio de lo especial 'intra-ordinario', de lo utópico y maravilloso. El malentendido de Colón sentará las bases de la posterior adscripción discursiva de Haití como paraíso e infierno a la vez (Buch, 2004: 63).

Así, se constata que es la perspectiva del conquistador, su ojo, el que actúa en el pasado como una figura del tercero, la cual ordena a ese 'otro' como su extraño 'apropiado' y, por este medio, el objeto y el discurso friccionan y resignifican. El discurso del paraíso se materializa en un objeto concreto que se desea y la isla real adquiere nuevas cualidades. La transgresión de la frontera simbólica que emerge en esa ordenación se produce simultáneamente como resultado de la apropiación simbólica performativa que reduce su aguijón de lo extraño. En cuanto a la función valorativa en el texto, el tratamiento de esta materia sirve para desentrañar este proceso de proyección histórico de corte eurocentrista. Pero, además de este carácter descriptivo y revelador de aquel intervalo, dentro de la novela el intertexto y el discurso que este trae consigo resignifican por la relación intratextual; pues serán ridiculizados, parodiados y desmontados a lo largo del capítulo, ya que el otro objetualizado contrapone su voz. Esta fórmula permite poner en evidencia a los personajes que realizan estas adscripciones, así como los discursos ideológicos de la época que suscriben. En general, los casos que se presentan en la obra giran en torno a discursos raciales y racistas o a símbolos colectivizados para interpretar al 'otro' que son clichés reduccionistas alrededor de elementos exótico-eróticos como el color de la piel y las comidas exóticas (frutas del paraíso, bebidas como el café, etc.) asociadas siempre al potencial sexual.

En la mayoría de los ejemplos de esta variante en la novela, la voz, con su función de construcción performativa, se autorridiculiza o bien porque su proyección se revela como una mala interpretación o porque lingüísticamente salta a la vista[34]. Por contrapartida con estas prácticas Erzulie utiliza la misma fórmula (estrategias narratológicas combinadas con lingüístico-retóricas) para adscribir sentido a esos 'otros'. Aquí son su voz y su foco los que objetualizan y animalizan, no a sí misma sino a aquellos que se consideran superiores y civilizados. Utiliza las armas discursivas de estos para invertir la relación de poder establecida por ellos. Los adscribe a esquemas supuestamente 'propios' de los indígenas y conocidos de tal forma que los reduce humorísticamente y tanto los conquistadores como su discurso etnocentrista resultan subvertidos desde el otro lado. Desde su perspectiva, los conquistadores son hombres "que llevan corazas como los armadillos" ("[...] die wie Gürteltiere ringförmige Brustpanzer trugen, [...]") (HC 12), son rostros pálidos como zombis que vienen del más allá y frente a la proyección, supuestamente ingenua, que sus coetáneos realizan sobre los conquistadores, creyéndolos dioses[35], Erzulie sostiene sobre esos "barbudos" (HC 13):

[34] En este sentido, sirvan como ejemplo, los términos que utiliza Marx y que son citas de la correspondencia real de Marx con su yerno, algo transformadas: "[…] el preceptor consintió en nuestro compromiso matrimonial, aunque me conminó de forma severa a refrenar mi *temperamento negro* y a no acercarme demasiado a Laura antes de la noche de bodas. Como todos los blancos se forma ideas exageradas de la potencia sexual de mi raza". ("[...] stimmte der Privatgelehrte unserer Verlobung zu, wobei er mich streng ermahnte, mein *Niggertemperament* im Zaum zu halten und Laura nicht vor der Hochzeitsnacht zu nahe zu treten; wie alle Weißen mache er sich übertriebene Vorstellungen von der sexuellen Potenz meiner Rasse") (HC 122). La palabra *nigger*, como la usaba Marx en el inglés original (también en textos alemanes), era ambigua, pero hoy tiene un sentido muy despectivo (aunque hay que mencionar que en la carta del 13 de agosto de 1866, el término que aparece realmente es temperamento "criollo"). Su presencia en el texto ya recuerda esa connotación despectiva racista y contrasta con una ideología que se supone universalista como la marxista. Pero el toque final para la crítica y deconstrucción lo proporciona la propia Erzulie/Lafargue con su comentario dialógico con la voz citada.

[35] Se refiere intertextualmente a la leyenda sobre la confusión de los aztecas al ver a Hernán Cortés y a sus hombres, en quien creyeron reconocer a Quetzalcoatl. Una tesis defendida por Todorov (1987), pero hoy discutida entre otros por Camilla Townsend (2003).

> Pero estaba segura desde el principio de que se trataba de humanos y no de dioses porque nuestras divinidades de forma animal eran más poderosas que nosotros, ellas combinaban la mirada aguda del águila con la fuerza y la ferocidad del jaguar, mientras los hombres blancos en sus armaduras informes se asemejaban más bien a cangrejos o tortugas arrastrándose torpemente bajo el peso de sus caparazones[36].

Su carne blanca y blanda es como la de un caracol (HC 13) y cuando Erzulie se acerca con sus senos desnudos al almirante, la nariz de este se sonroja como la cresta de un gallo (HC 15) y su roce le hace gemir como un toro. Una reacción que también suscita en Sonthonax (HC 43), por ejemplo. Mientras Hitler, en su contacto con ella, pasa metafóricamente de lobo a perro (HC 139). El discurso que utiliza y transforma en la conexión con esos hombres-objeto se realiza mediante símiles en enunciados y en el nivel semántico esas comparaciones los ordenan y dibujan una frontera en torno al aspecto corporal y racial, a su cualidad animal instintiva, es decir, a su carácter natural *versus* la supremacía técnica. Para ello transforma el discurso eurocentrista de la dicotomía entre civilizados y salvajes, pues si supuestamente los nativos están más cerca del estado natural-animal frente al progreso civilizado de los blancos, las metáforas y símbolos del mundo animal son las que Erzulie utiliza para caricaturizarlos.

Así, la adscripción que realiza Erzulie no solo los equipara a 'lo conocido' para ella, sino que además muestra recompartimentación y rechazo a un orden que se le opone y amenaza con aniquilarla y le roba hasta el nombre de su espacio vital. El conflicto cultural se desata por dos vías: una, la del entendimiento (Erzulie y los suyos no entienden las palabras y gestos al principio y tanto ellos como los conquistadores se dedican a proyectar sobre los otros), y otra, la de la fuerza, impulsada por el deseo de dominación, ante el que Erzulie se opone interiormente y se venga verbalmente con este texto narrado *a posterio-*

[36] Aber ich war mir von Anfang an sicher, daß es sich um Menschen und nicht um Götter handelte, denn unsere tiergestaltigen Gottheiten waren mächtiger als wir, sie verbanden den scharfen Blick des Adlers mit der Kraft und Wildheit des Jaguars, während die weißen Männer in ihren unförmigen Rüstungen eher Krebsen ähnlich sahen oder Schildkröten, die unter der Last ihrer Panzer schwerfällig dahinkriechen (HC 12-13).

ri[37]. En la novela aparecen varios exponentes de rechazos y recompartimentaciones racistas en voces de personajes[38], pero también del rechazo a un orden impositor que se ve como amenaza por racismo o por intentos de eliminar las propias costumbres[39].

Por otro lado, el segundo tipo de estrategias que configuran textualmente este modelo son de tipo estructural-semántico y subyacen tras toda una serie de escenificaciones. De entre las formas de unión con el otro que suponen una adscripción o actuación desde los esquemas conocidos, las primeras que han de tratarse son aquellas que reducen el aguijón de lo extraño para poseerlo o adscribirlo a un sub-orden propio. La escena del primer contacto con los conquistadores españoles es muy llamativa en este sentido por su alcance metafórico. Simbólicamente representa la fundación de un orden y como señala Waldenfels el acontecimiento del nacimiento de un orden "no se funde del todo en una parte de ese orden" (1998: 97). Así, la búsqueda del otro y su aparición, a pesar de todo, tanto para los unos como para los otros, acaba siendo un *pathos* y no algo que se programa, pero el momento de anagnórisis, tal y como se retrata, supone paradójica y simultáneamente el descubrimiento del Edén y la expulsión del paraíso:

> Pero nuestra suerte fue como la de Nausica y sus compañeras, no duró mucho. Mientras yo remolcaba la pelota en la red con contorsiones grotescas y con la ayuda de mi trasero y mi rodilla, la desgracia estaba ya en marcha. Un mástil rompió atravesándolo el horizonte corvo del agua, a continuación apareció una vela blanca sobre la que estaba pintada una cruz de San Andrés en rojo.

[37] Esa perspectiva 'sabia' que ya tiene en el momento del encuentro, se refuerza con la distancia de los años y ello le permite utilizar otros discursos y conocimientos que la irán configurando a ella después. Gracias a ellos sabe lo que quería decir Colón o puede equiparar a los recién llegados con zombis.

[38] Sirva como ejemplo la transformación en lobo de Hitler con la simple emisión de la palabra "judío" (HC 137).

[39] En el primer diálogo entre Louverture y Sonthonax, el primero acusa al segundo y a los franceses de racismo y de no tratarle como a un igual, por eso de entrada los rechaza, retando a Sonthonax simbólicamente a una boda con una mujer de color, para demostrar que ha superado ese racismo (HC 54-55). Otro ejemplo lo constituye el tribunal que juzgará a Sonthonax y rechaza el orden jacobino que representa por haber tratado de eliminar las fiestas, ritos y culto de los habitantes de la colonia sustituyéndolos por la celebración del "Ser Supremo" y el culto a la razón (HC 72-73).

> Incluso se podía reconocer claramente al marinero en la cofa de vigía. Y un convoy de tres carabelas, llevado por el viento alisio, apuntó hacia nuestra costa y abocó a toda velocidad en la laguna –pero por aquel entonces yo no sabía ni lo que era una cruz de San Andrés, ni lo que son un convoy de barcos o una carabela–. Me quedé petrificada por el miedo, pero antes de encontrar el tiempo para alertar a mis padres y hermanos, las casas flotantes estaban ya amarradas en la orilla. Las cadenas de las anclas bajaban sonando y unos hombres blancos, que llevaban corazas como los armadillos, caminaban por el agua bajo un bosque de lanzas, espadas y banderas hacia tierra, en donde cayeron de rodillas ante mí, no para besar mis pies, sino para apretar sus labios agrietados por el aire salado en la arena húmeda. Luego plantaron una madera cruzada en el suelo, mientras un sacerdote con unas vestiduras en forma de saco murmuraba unas palabras incomprensibles y dibujaba con las manos símbolos extraños en el aire[40].

La acción se describe desde la voz y la mirada de Erzulie (la inversa a la habitual, de los vencedores y poderosos). Su ojo se encuentra y fricciona con esos seres foráneos que vienen de más allá de los propios confines. Desde esta posición de la narración el ojo del marinero que avistó la isla, no es el primero en tener presencia en el texto. Con la inversión del punto de vista se transforma la imagen de la Conquista anclada en la memoria cultural y se pone en tela de juicio la concepción misma del 'descubrimiento' como una monovisión construida unilateralmente. El dialogismo de las miradas restituye el carácter recíproco del encuentro. La perspectiva del conquistador no se repre-

[40] Unser Glück aber war, wie das Nausikaas und ihrer Gefährtinnen, nicht von Dauer. Während ich mit grotesken Verrenkungen, unter Zuhilfenahme meines Hinterns und meiner Knie, den Ball ins Netz bugsierte, war das Unheil schon im Anmarsch. Der gekrümmte Wasserhorizont wurde von einer Mastspitze durchbrochen, dann erschien ein weißes Segel, auf das mit roter Farbe ein Andreaskreuz gemalt war, sogar der Matrose im Ausguck war deutlich zu erkennen, und ein Schiffskonvoi von drei Karavellen hielt, vom Passatwind getrieben, auf unsere Küste zu und lief in rascher Fahrt in die Lagune ein – aber damals wußte ich weder, was ein Andreaskreuz, noch was ein Schiffskonvoi oder eine Karavelle ist. Ich stand starr vor Schrecken, aber noch ehe ich Zeit gefunden hatte, meine Eltern und Geschwister zu alarmieren, legten die schwimmenden Häuser am Ufer an, Ankerketten gingen rasselnd nieder, und weiße Männer, die wie Gürteltiere ringförmige Brustpanzer trugen, wateten unter einem Wald von Lanzen, Schwerten und Fahnen an Land, wo sie vor mir auf die Knie fielen, nicht etwa, um meine nackten Füße zu küssen, sondern um ihre von der Salzluft aufgesprungenen Lippen in den feuchten Sand zu drücken. Dann pflanzten sie ein gekreuztes Holz in den Boden, während ein Priester in einem sackartigen Rock unverständliche Worte murmelte und mit den Händen seltsame Zeichen in die Luft malte (HC 11-12).

senta directa, sino indirecta e implícitamente, pero al ser de sobra conocida, el lector la activa y la pone en diálogo con esa otra de Erzulie.

Desde esa mezcla de implicación y de distancia lo que se describe es un acto violento por el cual Erzulie y los suyos son categorizados desde los esquemas de un orden ajeno, que se contrapone dialógicamente en el texto a la adscripción interpretativa que realiza sobre ellos tanto la Erzulie ingenua (hombres barbudos ajenos y amenazantes) como la 'sabia y vieja' (mediante las animalizaciones ya mencionadas). El hecho de señalar que se percibe al marinero en el mirador, muestra la consciencia de que mientras ellos miran están siendo vistos o percibidos por el ojo ajeno desde ese mástil. En este acto surge la percepción de lo 'propio' como algo 'ajeno' desde ese ojo, es decir, un reflejo que les devuelve otra perspectiva sobre sí mismos. Pero más allá del dialogismo recíproco intersubjetivo, que se corresponde más con el modelo 'B' de movimiento, también se produce un intersimbolismo intercultural en la escenificación descrita por Erzulie.

Antes incluso de que el contacto se produzca, el movimiento direccional de acercamiento ya se hace notar en el texto con la expresión "im Anmarsch" que le imprime un marcado carácter militar y agresivo. Este avance irrumpe, se hace visible y perturba la percepción de la isleña Erzulie y es entonces cuando la frontera y la ordenación cultural hacen acto de presencia. No es, por tanto, hasta que tiene lugar la acción de interrupción violenta con la vertical del mástil que se es consciente de la línea tranquila del horizonte, simbólicamente el margen de lo conocido. El movimiento direccional de los barcos y de la mirada en respuesta hacia estos barcos, se muestra como una acción de transgresión, como un exceder de los límites reconocibles. Esta imagen es claramente ilustrativa de la intrincación entre contacto y transgresión. El movimiento de atravesamiento conecta dos mundos y hace a la vez que emerjan como tales, que aparezca la división y la restricción (o delimitación) de cada uno para el otro. La acción representada contiene una estructura subyacente que se dibuja de forma espacial, es decir, el movimiento de los

elementos en fricción es el que construye las distancias entre ellos y permite que el espacio sea perceptible e imaginable. La vertical del mástil se cruza con la línea horizontal formando una cruz, la imagen del espacio intermedio es por tanto el cruce. Pero esto no es aquí un símbolo estático ni una configuración igualitaria de dos que se miran cara a cara al mismo nivel, sino todo lo contrario. El imaginario colonial asocia el impulso y movimiento de la conquista al mundo patriarcal y masculino frente al estatismo, pasividad y espera receptiva de lo femenino (Schwab, 1999). Esta forma de la interacción sexual y genérica como una relación entre dominador y dominada o conquistada es un lugar común que cubre de erotismo los discursos de la Conquista. Así, pues, el discurso es semantizado en el texto, se literaliza con un procedimiento literario que lo transforma en imagen y en acción narrativa. El símbolo fálico rompe abruptamente la horizontalidad del agua y penetra en la laguna. De hecho, el símbolo de la cruz es un motivo constante que conforma una cadena isotópica en este pasaje. A medida que se produce el movimiento de avance, la cruz adquiere otros significados que se unen interdiscursivamente al recién mencionado y la convierten en emblema de la imposición de un orden sobre el otro. Al acercarse el convoy lo siguiente que aparece es la Cruz roja de San Andrés sobre la bandera blanca. Se incorpora así al texto un doble discurso: el de la predicación del cristianismo y el del imperio español, pues una variante de esta cruz fue su símbolo hasta mediados del siglo XVIII. Pero por si esto fuera un anticipo insuficiente, la descripción, como si siguiera el movimiento del objetivo de una cámara cinematográfica, pasa de las alturas del mástil con su bandera y mirador, a los barcos y sus anclajes en la costa, para mostrar finalmente cómo los conquistadores atraviesan el último escollo de esa frontera y penetran, definitivamente, atravesando el límite de sus barcos e incursionando en la playa. En esa imagen no falta la verticalidad del bosque de lanzas, ni la cruz de madera que plantan literalmente en el suelo, lo cual es un gesto simbólico de apropiación y adscripción al orden político, territorial y religioso que está reforzado por las palabras y la actuación performativa

del sacerdote, catalizador aquí del poder de la institución y discurso cristianos[41].

Gracias a la creación poética el hecho histórico se reviste de valoraciones, es decir, se ha transformado en una descripción imaginaria polivalente con una función crítica sobre la relación de poder intercultural de carácter impositivo y violento. En las demás escenas encontradas en las que se da un movimiento y recompartimentación semejante, se pueden ver varias características constantes, en especial el ejercicio de la violencia física o simbólica y las demostraciones de poder sobre el otro.

Sin embargo, en la segunda parte de la novela, el sometimiento forzoso a un orden 'propio' se da a la inversa y tiene la forma de un rito violento. F. Duvalier en pleno conflicto con Estados Unidos, convierte al turista blanco Mohrenschildt en el objeto de una ceremonia de "zombificación", en la que tras bañarle en la sangre de un toro blanco, sacrificado simbólicamente para la ocasión, se transformará en el zombi-marioneta, protector de la raza negra, encargado de acabar con J. F. Kennedy (HC 199-200). Pero la representación escenificada de choques y conflictos no se limitan a este tipo de reacciones de rechazo, sino que tienen efectos de mayor alcance como la eliminación del orden percibido como contrario o la separación total[42].

Tanto las fricciones creadas artificialmente en la ficción como las que reproducen el discurso historiográfico de intercambios y dominaciones violentas reales (hibridismos or-

[41] En el segundo capítulo se describen dos escenas paralelas a esta. En la misma costa la población de la colonia espera el desembarco de las fragatas, al otro lado del arrecife de coral, Liberté, Egalité y Fraternité, que traen metonímicamente las ideas de la Revolución Francesa junto a la guillotina (HC 30-34) y simbólicamente implica el intento de adscripción de la colonia a la causa revolucionaria. En el presente desde el que narra Erzulie, son las prostitutas las que esperan el desembarco de los cruceros de turistas noruegos. El paralelismo intratextual muestra que la historia continúa y se repite con variaciones.

[42] Entre otros pueden señalarse los siguientes ejemplos: las interrupciones de los intentos de boda entre Erzulie y Sonthonax por parte de los dos bandos, enfrentados en el capítulo 2; el enfrentamiento de Sonthonax con el vudú (HC 69); la condena de Mme. Laveau a la hoguera por brujería por parte de la Iglesia (HC 99); la expulsión de los extranjeros y el cierre de las fronteras por parte de F. Duvalier (HC 155); y, de forma inversa, las escenas de dominación sadomasoquista de Erzulie '*dominatrix*' con Colón y Hitler o la aniquilación de Hitler con ayuda de Erzulie (HC 147).

gánicos), representan esa violencia como respuesta al otro con una estructura jerárquica. Buch muestra de esta forma cómo esta historia de contactos culturales es también, además de otras cosas, un trayecto que genera violencia y esta a su vez contraviolencia. Un esquema que se perpetúa en el siglo xx y que en la época de los Duvalier, con un control férreo del poder, utilizando las mismas armas del miedo y la violencia y los discursos de exclusividad racial, aunque aplicado a las mismas víctimas que en otras épocas, se constituye como un terror generado desde dentro, internalizando unos mecanismos, que ya no vienen de fuera.

En cuanto a la transgresión de los límites culturales de los órdenes que se dibujan en esos contactos, esta se manifiesta en la percepción y en los efectos físicos corporales y emocionales (tanto en unos como en otros), pues aunque la recombinación de los esquemas conocidos con esos otros ajenos no suponga una transformación del orden propio, la situación textual y escenificada en la que, por ejemplo, se enfrentan ideologías o negros y blancos en la revolución haitiana es un fenómeno de conflicto intercultural que es consecuencia productiva de esa forma de movimiento hacia el otro. De igual forma, las consecuencias de dicha transgresión se dejan ver en los participantes de los dos bandos que recompartimenta, los dominados y los dominadores. En el nivel funcional-valorativo con estas fórmulas se desvela al lector la constitución asimétrica y desigual de la respuesta hacia el otro, así como los motivos que subyacen.

1.4.2. *Estrategias que configuran variantes de tipo A21*

Este modelo está muy ligado al anterior, pero se diferencia de él en que en lugar de la simple actualización de esquemas de órdenes conocidos, ante la indeterminación para dar una respuesta a lo que interpela, se produce una innovación creativa recombinando y transformando esquemas conocidos (no necesariamente incompatibles). El proceso a menudo tiene el mismo desenlace de recompartimentación o apropiación que el anterior, pero en cuanto

a su productividad estética es distinto. Se trata de adscripciones de sentido híbridas, creadas desde una posición semántico-discursiva, que se conectan interculturalmente en el texto (en forma de respuesta) con el objeto de dicha interpretación, el cual aparece también representado en otros términos que chocan con esa construcción. Pueden ser creaciones artificiales, pero la mayoría son intertextos y, por tanto, hibridismos orgánicos que resignifican aquí porque están unidos intratextualmente al objeto referido, pues este aparece de forma explícita.

La estrategia principal es de tipo lingüístico-retórico, es decir, consiste en producciones metafóricas que trasladan a elementos ajenos esquemas de órdenes 'propios' conocidos, pero modificados; de tal forma que se produce un sentido nuevo, no existente previamente como tal para ese objeto, y este resulta 'apropiado' desde un orden. La metáfora cultural así creada es, como indica la genealogía del mismo término 'metáfora', un traslado a otro lado, un movimiento para el cual es imprescindible un tercero que actúa como categorizador de órdenes culturales. En estos casos esa figura se expresa en el foco o perspectiva que adscribe el objeto a un orden extraño mediante criterios de categorización de órdenes o discursos conocidos. Así, por ejemplo, expresiones como "Dark Lady" o "farbigen Brüder" (hermanos de color) indican que la analogía o relación de semejanza que subyace tras la metáfora entre el objeto referido y el esquema lingüístico empleado se sustenta en un criterio de tipo racial (el color de la piel). El discurso etnocentrista provee de estructuraciones dicotómicas del tipo blanco/negro para ello. Sin embargo, al no adecuarse completamente a este esquema, se va más allá, buscando soluciones en esquemas de otros discursos de categorización (en estos ejemplos con los términos "Lady" y "Brüder"). La combinación se crea en el texto mediante la unión de dos signos que contrastan entre sí porque expresan esquemas de discursos que en principio no iban parejos, ya sea la alta clase social de "Lady" respecto al suborden de los esclavos al que remite "Dark" o el discurso igualitario de la Revolución Francesa frente a la distinción y desigualdad que suponía el término "farbig" en la época.

El nuevo compuesto es un híbrido construido con un oxímoron de signos marcados categorialmente (en lugar de un único signo híbrido que expresa dentro de sí interrelaciones de discursos), que hace referencia a un único y mismo objeto. En consecuencia, éste adquiere una polivalencia de sentido y se convierte en un símbolo (con sentido) híbrido, aunque hay que matizar que el intersimbolismo configura una imagen en la que los dos sentidos son simultáneos pero asimétricos y el objeto es ambivalente. En realidad, esta mezcla marca la diferencia con respecto a la puesta en práctica habitual por un tercero y con ello se muestra implícitamente la distancia cultural que sigue existiendo y remarcándose mediante estas denominaciones distintas para elementos que se recompartimentan en un suborden. Así ocurre con la expresión "freien Farbigen" (hombres libres de color), pues aunque muestra el reconocimiento de éstos y de sus derechos como ciudadanos, también indica la diferencia respecto al resto de ciudadanos (ya que no se usaba "blancos libres").

El lector, que actúa como tercero intermediario, entre los dos (enunciado y su objeto), reconoce el choque entre ambos. Este hecho permite cuestionar las palabras que construyen al "otro" o hacer consciente al menos de en qué consiste ese proceso productivo y de que es una posición de sentido frente a otras. En esta función valorativa del desvelamiento se asemeja al modelo previo (A1).

1.4.3. *Estrategias que configuran variantes de tipo A22*

El modelo A22 se corresponde con los movimientos de adscripción y actuación ante algo que interpela, caracterizados por la polivalencia de esquemas que chocan entre sí culturalmente, aunque sean conocidos para el sujeto (o incluso parte de su identidad práctica). La irritación de un orden, provocada por algo extraño, se da aquí entre esquemas posibles que intervienen. Las soluciones para cerrar el intervalo van desde la recombinación de esquemas hasta la *epojé* y la oscilación alternativa. La configuración estética de estas interacciones en *Haïti Chérie* se realiza con todo

tipo de estrategias y mezcla de las mismas. A continuación se muestra un resumen representativo de las variables, clasificadas en seis grupos de estrategias.

1.4.3.1. Representaciones estéticas con estrategias narratológicas

El dialogismo de voces adscritas a discursos culturales diferentes dentro de un enunciado constituye un hibridismo artificial en el que interactúan los discursos refractados por aquellas. Esa comunicación interna produce un espacio de significación que es el fragmento textual particular, el cual aunque rescata la memoria de los esquemas participantes, los transforma con un nuevo sentido. Normalmente la voz enunciadora y figura del tercero se adscribe a una posición y crea una relación asimétrica con la 'opuesta'[43]. Esta es así modificada y el orden supratextual que incorpora es trascendido. Esta forma de composición puede darse con voces de personajes e instancias narrativas o también con intertextos y símbolos discursivos colectivizados (equivalentes a lo que Bajtín llama "la opinión pública" (Bajtín [1975] 1989: 122)). Así, por ejemplo, puede verse en el pasaje siguiente cómo la narradora construye un enunciado entrelazando la posición implícita en su voz con las palabras de Napoleón (indirectas): "Al mismo tiempo el Corso concentró en los puertos de Normandía una flota de guerra comandada por su cuñado Leclerc […] que tenía la misión secreta de quitarles para siempre las pamplinas esas de la libertad a los negros de Haití y a su líder Toussaint Louverture, ese mono adornado con un uniforme de general [...]" (HC 83)[44]. Por un lado, Erzulie reproduce la metáfora racista del discurso colonial en la que Toussaint Louverture es visto de forma despectiva como una figura del doble o re-

[43] Esto no significa que la posición del emisor sea siempre superior, según el dialogismo bajtiniano a veces es el discurso ajeno el que colorea las palabras del narrador (Sánchez-Mesa [1997] 2004: 197).

[44] Gleichzeitig zog der Korse in den Häfen der Normandie eine von seinem Schwager Leclerc kommandierte Kriegsflotte zusammen, [...] die den Geheimauftrag hatte, den Negern von Haïti und ihrem Anführer Toussaint Louverture, diesem mit einer Generalsuniform geschmückten Affe, die Flausen der Freiheit für immer auszutreiben [...] (HC 83).

flejo imitador ridículo del colonizador. Animalizado como un mono (animal que tradicionalmente se vincula por su cercanía al ser humano con la imitación paródica de este), que se asocia también al aspecto racial de Louverture como inferior al de los blancos, se muestra con la ropa superpuesta (el uniforme) propia del colonizador, pero considerada 'impropia' del mono o ridícula en él, la imagen de un ser ridículo en su intento de imitación del modelo 'auténtico' blanco. Lo que subyace tras este prejuicio racista es, como señala Bhabha, a propósito de estas formas de expresión de la "mimicry" colonial, el miedo del colonizador a ver su propia imagen extrañada o desfamiliarizada en el otro y a alejarse de sí mismo e incluso desaparecer en ese otro que se ha apropiado de sus características 'exclusivas'. Pero, la voz de Erzulie, aunque no manifiesta explícitamente su crítica a estas palabras, implica, por la posición manifestada a lo largo de las páginas anteriores, un desacuerdo. Al estar tamizadas por el prisma de Erzulie, las palabras de Napoleón son las que resultan extrañadas en el texto porque su significado original se ha parodiado. El lector es indispensable para que se lleve a término el efecto deconstructivo sobre el prejuicio; si él no actúa como figura del tercero que relaciona las dos posiciones simultáneas del enunciado, quedaría el sarcasmo de Napoleón como una verdad compartida y transmitida al lector por el narrador y la función valorativa desaparecería[45].

1.4.3.2. Representaciones con estrategias lingüístico-retóricas

La polivalencia y la intrincación dialógica interna de un enunciado caracterizan el primer tipo de estas estrate-

[45] Un poco diferente es, sin embargo, el diálogo oculto con el lector y que también implica la polivalencia de voces y perspectivas en el enunciado de una sola voz emisora. Así ocurre cuando el narrador anticipa e incluye la respuesta del lector al explicar un concepto del vudú que ayuda a entender el significado cultural que posee el hecho de que Uritia Duvalier, la madre de F. Duvalier, esté embarazada de gemelos (HC 160). A diferencia del ejemplo previo a este, la voz del narrador inundada por esos órdenes discursivos, acerca ambas posiciones y traslada una a otra, pero sin juzgar humorística o paródicamente como sí hacía la narradora Erzulie, con lo cual la función valorativa no es la misma.

gias. En él una figura del tercero intermediario pone en diálogo dos símbolos que chocan culturalmente y produce una adscripción de sentido híbrida, disolviendo la frontera entre ellos y entre los discursos que catalizan semánticamente; pero la diferencia se conserva en la memoria del símbolo y con ella la ambivalencia[46].

Estos hibridismos artificiales conllevan la transformación (al menos parcial) de los materiales simbólicos que se recombinan, ya sea mediante derivación, eliminación, sustitución o adición de símbolos entre dichas materias. De esta forma el resultado de los esquemas contradictorios válidos que se movilizan no es una serie de capas superpuestas, sino que se intrincan intersimbólicamente produciendo un tercer espacio de sentido. La cualidad más destacada de este es que logra cuestionar las ordenaciones preestablecidas que emergen en él y que a la vez trasciende. Un ejemplo representativo es una de las autodenominaciones de Erzulie en el prólogo: "la doncella de Nueva Orleans" ("die Jungfrau von New Orleans") (HC 8). A través de un juego lingüístico e interdiscursivo crea una figura humorística ambivalente que transita entre el Viejo y el Nuevo Mundo, mientras subvierte el mito nacional francés de la Doncella de Orleans y la construcción discursiva colonial que daba nombre a la colonia (Nueva Orleans) al extrañar con la mezcla ese imaginario previo, como en el *Witz*, el compuesto se basa en encontrar la analogía oculta entre dos términos distanciados. En este caso, gracias al denominador común "Orleans" se intersecccionan los esquemas de dos órdenes categorizados como ajenos el uno para el otro (el Viejo y el Nuevo) y el resultado es una creación paródica que, unida dialógicamente a la figura criolla de la divina Erzulie, ya no se adscribe a los órdenes europeos que hereda, sino que rompe con esa tradición y constituye una nueva. Erzulie es transatlántica, con un pie en cada orilla e irónicamente se parece a Juana de Arco. Es como la Doncella de Orleans virgen (aunque meretriz) y luchadora valiente (aunque más pícara), pero también es representante del mundo criollo y cosmopolita de Nueva

[46] En estos casos la adscripción cultural de la voz enunciadora no siempre está marcada en el texto ni necesariamente es relevante para el efecto intercultural en el lector porque este también se lograría si fuera otra la voz emisora. Es por ello por lo que no se detalla el aspecto narratológico aunque exista igualmente.

Orleans. Y, de la misma forma que transita por espacios y culturas, también atraviesa tiempos y conecta aquí el siglo XV con el siglo XIX y con la actualidad, ya que la palabra "New" hace alusión al nombre inglés de la ciudad que fue vendida en 1803, como toda la Luisiana, por Francia a los Estados Unidos. Con esto se completa la multicodificación discursiva que se perfila en el nivel semántico y lingüístico por el contraste y superposición de elementos reconocibles. En resumen, en cuanto a la función, cabe señalar, además del aspecto deconstructivo de los discursos mediante la parodia, la constitución de un elemento nuevo (tanto en forma como en significado) que ha transformado por medio del contacto los símbolos discursivos que lo conforman, adquiriendo otras capacidades y dimensiones que aquellos no tenían de la misma manera, como la multicodificación, el carácter humorístico o los 'poderes' sobrenaturales de la nueva heroína transcultural.

En cuanto al segundo tipo de estrategias lingüístico-retóricas, es aquel en el que el dialogismo se establece en el enunciado de una voz, pero los símbolos marcados como culturalmente diferentes están separados o yuxtapuestos. Los hibridismos artificiales se pueden construir con dialogismos intratextuales, con relación isotópica, como el que se presenta en la combinación siguiente de carácter nivelador y subversivo:

> [...] toda la mezcla variopinta de razas y clases, amontonada de cualquier modo, de una sociedad colonial que vivía de la explotación del ser humano por parte del ser humano; desde el aristócrata de sangre azul, refinado y degenerado por siglos de incesto, hasta el negro negro-azul del Congo rebosante de músculos, que no podía ni leer ni escribir, que no hablaba ni francés ni criollo, que no estaba refinado ni por el cristianismo ni por ninguna otra religión o civilización y que como un tigre enjaulado miraba fijamente embotado y ensimismado. Unas vendedoras del mercado negras se abrían paso a través de la multitud balanceando unas cestas llenas de fruta sobre sus cabezas [...] (HC 33)[47].

[47] [...] die ganze bunt zusammengewürfelte Klassen- und Rassenmischung einer von der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen lebenden Kolonialgesellschaft; vom blaublütigen Aristokraten, durch jahrhundertelange Inzucht überfeinert und degeneriert, bis zum von Muskeln strotzenden blauschwarzen Kongoneger, der weder lesen noch schreiben konnte, weder französisch noch kreolisch sprach, weder von der christlichen noch sonst einer Religion oder Zivilisation beleckt war und wie ein Tiger im Käfig stumpf vor sich hin starrte. Gefüll-

Los términos "blaublütig" (sangre azul) y "blauschwarz" (negro-azul) dialogan entre sí por la similitud parcial y nivelan los dos extremos de esa sociedad jerárquica categorizados según dos órdenes de adscripción de clases y razas que se recombinan aquí con la interacción paradigmática de los dos vocablos que refractan esos discursos. La función consiste no solo en desmontar la construcción asimétrica social, sino también en deconstruir los mismos discursos racistas y de categorización biológica humana pues al ponerse en el mismo plano se transgrede la frontera entre ellos y resultan ridiculizados tanto la distinción "sangre azul" como el degradante "negro-azul" (aún persistente en el Caribe). La instancia narrativa actúa como figura del tercero intermediario y se sirve de otros medios de enlace como la comparación o la omnisciencia temporal para que friccionen textualmente órdenes culturales que chocan. El resultado es una imagen en la que al menos uno de los dos elementos se hibrida con características del otro aunque sigan existiendo por separado en el imaginario.

1.4.3.3. Representaciones mediante combinación de estrategias lingüísticas y narratológicas

El primer grupo de estas representaciones es aquel en el que se mezclan estrategias narratológicas con una configuración dialógica lingüístico-retórica producida de forma interna en un signo o enunciado, es decir, el enunciado es polivalente como resultado de una intrincación lingüístico-simbólica o por una modificación de su sentido al adscribirse a la vez a varios órdenes culturales interrelacionados en él. Para que esa transformación o intrincación tenga lugar hay un primer subtipo en el que una voz dialoga internamente con el imaginario o discurso de otras voces con el cual choca y al modularlo desde su posición no lo reproduce literalmente sino que lo recrea lingüística y retóricamente a su manera, deconstruyéndolo. El inicio del subcapítulo 3.3. ilustra esta fórmula:

---

te Obstkörbe auf den Köpfen balancierend, bahnten sich schwarze Marktfrauen einen Weg durch die Menge, [...] (HC 33).

> América es una mujer desnuda, que está tumbada boca arriba con los brazos cruzados detrás de la cabeza y que enfría su pierna derecha en el oleaje del Pacífico, mientras su pie izquierdo se sumerge en las augas templadas del Caribe. Si sigues mi geografía imaginaria, querido lector, el delta de Venus está exactamente en el punto del mapa en el que el Mississipi desemboca en el Golfo de México. Quizá este es el motivo por el cual al pensar en Nueva Orleans aún hoy, más de 150 años después, me sube a la nariz el hedor de aguas salobres podridas que se une con olores acres del mercado de pescado y verdura, de los mesones y burdeles, en un aroma inimitable, [...] a través del cual me muevo bailando y cantando en la niebla del recuerdo como a través de una nube de perfume; en Nueva Orleans era, por cierto, ayer como hoy, todo el año carnaval (HC 90-91)[48].

Erzulie invoca el imaginario geográfico colonial, en el que a menudo se representa visualmente el continente americano alegóricamente como una mujer desnuda, salvaje y sensual, pero lo que crea es una versión paródica por contraste y deconstruye esa imagen exótico-erótica situándose en el delta de Venus de la figura femenina deseada e imaginada. La voz femenina de la americana Erzulie subvierte la objetualización del cuerpo femenino y de la tierra conquistada propia del discurso patriarcal de la conquista y parodia el cliché del carnaval. Con esta función deconstructiva hace consciente al lector de los estereotipos imaginarios para pasar a situarse a continuación en la observación de esa sociedad colonial de Nueva Orleans, que frente a la imagen homogénea europea del continente, se perfila como una mezcla heterogénea con su propio dinamismo. En consecuencia, el dialogismo de la voz humorística con esa proyección tiene un carácter transgresor de la frontera entre la posición cultural que cataliza Erzulie y un orden occidental que se ha apropiado imaginariamente de Amé-

[48] Amerika ist eine nackte Frau, die auf dem Rücken liegt mit hinter dem Kopf verschränkten Armen und ihr rechtes Bein in der Brandung des Pazifik kühlt, während sie den linken Fuß ins lauwarme Wasser der Karibik taucht. Folgst du meiner imaginären Geographie, lieber Leser, so liegt das Delta der Venus genau an dem Punkt der Landkarte, wo der Mississipi in den Golf von Mexico fließt. Vielleicht ist das der Grund, warum mir beim Gedanken an New Orleans noch heute, mehr als 150 Jahre später, der Gestank von verfaulendem Brackwasser in die Nase steigt, der sich mit den scharfen Gerüchten des Fisch- und Gemüsemarkts, der Garküchen und Bordelle zu einem unnachahmlichen Aroma verbindet, [...] durch die ich mich im Nebel der Erinnnerung wie durch eine Wolke von Parfüm singend und tanzend hindurchbewege; in New Orleans war nämlich, damals wie heute, das ganze Jahr über Karneval (HC 90-91).

rica (marcado como contrario en el fragmento por esa voz y figura del tercero).

En un segundo subtipo, el dialogismo artificial de la voz con el código o discurso propio de otras voces no produce el hibridismo artificial en el nivel lingüístico-retórico, sino que este es ya existente y orgánico, lo que hace es rescatar su memoria híbrida y jugar con ella, como se verá a continuación: "Piñas y papayas, semillas de cacao y aguacates, maíz, mandioca y boniatos, frutas exóticas de nuestro Jardín del Edén, que junto con las palabras que las denominan, fueron introducidas por los españoles en Europa"[49]. Desde su distancia Erzulie desfamiliariza las palabras ya atávicas en esta descripción y rescata el origen híbrido de estos términos de la lengua alemana, creados como neologismos entre un código lingüístico-cultural y otro. Recupera la memoria del orden previo a la colonización y caribeño actual que sigue existiendo como un resto y aún les confiere una carga exótica y, a la vez, tematiza esta cuestión deconstruyendo ese discurso como una proyección del mito bíblico[50]. Ese carácter exótico remarcado hace que estas palabras contrasten culturalmente con el resto del texto lingüístico alemán. Pese a la apropiación, el 'otro indígena' aún pervive o sobrevive en los órdenes europeos y criollos posteriores. Además de la deconstrucción, tiene la función de recordar al lector que el hibridismo cultural tuvo sus efectos en unos y otros afectados por la expansión colonial y en el texto de la novela se convierte en un espacio donde el aguijón de lo ajeno cultural se hace patente en el nivel lingüístico.

El tercer subtipo, aunque hace referencia a híbridos orgánicos y desde el punto de vista de las estrategias lingüístico-retóricas consiste en la polivalencia de símbolos y expresiones intrincadas (no yuxtapuestas), no se configura con el dialogismo de voces visto. Consiste en la re-

[49] Ananas und Papayas, Kakaobohnen und Avocadobirnen, Mais, Maniok und Süßkartoffeln, exotische Früchte aus unserem Garten Eden, die zusammen mit den Worten, die sie bezeichnen, von den Spaniern nach Europa eingeführt wurden; [...] (HC 10-11).

[50] El pasaje tiene implicaciones también para el significado de todo el primer capítulo ya que el tabú de la fruta prohibida del paraíso (el que enuncia el título) es transgredido y con ello se crea un nuevo espacio intercultural.

producción de enunciados, intertextos y estilos retóricos a través de la voz catalizadora de un personaje. Aquellos son el resultado del sincretismo de voces y discursos culturales contrastantes que atraviesan al personaje (y su voz)[51].

En la intervención de Jean-François, uno de los líderes de la sublevación de los esclavos, durante el diálogo con los republicanos franceses, el general Rochambeau y el comisario Sonthonax[52], se puede apreciar cómo la ideología política de los sublevados al principio de la revolución encajaba mejor con la identificación del poder en una figura monárquica, dada su propia tradición africana, que con los ideales abstractos de la Revolución Francesa (Buch, 1976: 30). Así, en sus palabras se refleja el gusto por la simbología concreta y por los elementos mágicos y legendarios de los esclavos combinados, con efecto humorístico, con las imágenes de los monarcas de entonces y con la del símbolo cristiano de los Tres Reyes Magos. La expresión "meine Brüder" (mis hermanos) tiene una doble codificación cultural, por un lado remite ya al discurso de la Revolución Francesa (que se mezcla paradójicamente con esta arenga promonárquica) y, por otro, se explica su inclusión por sedimentarse más fácilmente que otros términos abstractos revolucionarios, pues tenía para ellos un significado concreto con el que lo utilizaban previamente para referirse a los miembros de la propia tribu o de la plantación en la época de la esclavitud (Buch, 1976: 33). Sin embargo, la retórica de la Revolución Francesa no calaría ni se mezcla-

[51] Entre los casos más llamativos figuran las representaciones (artificiales y orgánicas) de la retórica de los esclavos sublevados, de la retórica de la revolución haitiana o de los mensajes ideológicos de F. Duvalier.

[52] La intervención de Jean-François presenta la siguiente forma: "'[…] soy el súbdito de tres reyes', dijo Jean-François, sin bajarse de un burro, 'del rey del Congo, Señor de todos los negros, del rey de Francia, que es mi padre, y del rey de España que es mi madre. Son los descendientes de los Tres Reyes Magos, quienes, guiados por una estrella, fueron a adorar al hijo de Dios. Si yo entrara al servicio de la República tendría que guerrear contra mis hermanos, los súbditos de los reyes a los que he mostrado fidelidad'". ("'[...] Ich bin der Untertan dreier Könige', sagte Jean-François, ohne von seinem Esel abzusteigen, 'des Königs von Kongo, Herrscher über alle Schwarzen, des Königs von Frankreich, der mein Vater, und des Königs von Spanien, der meine Mutter ist. Sie sind die Nachkommen der Heiligen Drei Könige, die, von einem Stern geleitet, kamen, um das Kind Gottes anzubeten. Wenn ich in den Dienst der Republik eintreten würde, müßte ich Krieg führen gegen meine Brüder, die Untertanen der Könige, denen ich Treue gelobt habe'") (HC 53).

ría con el discurso antiesclavista y revolucionario haitiano hasta que otros líderes como Toussaint Louverture lo utilizaron y transformaron en sus discursos con un simbolismo más cercano que se mostraba con hechos y escenificaciones visuales para ejemplificar los contenidos (Buch, 1976: 33-34). Por ello cuando en ese mismo diálogo interviene Louverture lo que se presenta es su manejo perfecto de los contenidos revolucionarios franceses, pero le pide a Sonthonax un hecho demostrativo simbólicamente concreto (no abstracto) de que verdaderamente es un aliado no racista de los esclavos sublevados: el compromiso de boda con una mujer de color (HC 55), que será naturalmente la misma Erzulie. Funcionalmente, se desvela el hibridismo existente. De hecho, es interesante que no solo las voces de estos personajes configuran un texto compuesto en la novela (con estos discursos que los atraviesan), sino que la novela de Buch reproduce este estilo y discurso de la retórica haitiana más allá de sus voces y lo entrelaza con símbolos de otro orden como la alusión intertextual a la obra de Heinrich von Kleist *Die Verlobung in St. Domingo* [1811][53]. Así, los intentos y hasta cuatro interrupciones de boda entre Sonthonax y Erzulie que tienen lugar en este capítulo son acciones performativas que simbolizan de forma concreta y visual los gestos y las fases de la interacción entre los distintos bandos en conflicto (blancos colonialistas, mulatos, negros y blancos antiesclavistas).

En otro sentido, la reproducción intertextual de las palabras de Papa Doc muestra al lector cómo, pese al carácter racista, nacionalista y esclavista (anti-blanco) de estas, se esconde tras ellas una mezcla ideológica cultural de procedencia diversa (también europea), pero transformada en aras de la *Négritude* que él defendía[54]. Entre las muchas

[53] La narración de Kleist está presente tanto en el título del capítulo "Die Verlobung von Cap Haïtien" como en la cita introductoria y es uno de los *leitmotive* de la novela. Respecto a la relación de Buch con la obra de Kleist véanse las investigaciones de Torres Galarza (2005), Lützeler (1999), Lützeler (2005: 105-117) y Uerlings (1997).

[54] En la novela a veces ese discurso híbrido colorea la voz del narrador, quien se oculta o pasa a un segundo plano, pero sigue actuando como tercero intermediario con el lector, tal y como sucede en la cita parafraseada de F. Duvalier que recoge su ideología y transmite al lector el calado que esta tuvo en la opinión popular como para llegar a ganar las elecciones (HC 167-168).

citas literales que aparecen, la oración *Unser Doc* (*Doc Nuestro*), obligatoria en las escuelas en la época, muestra un claro ejemplo de la intrincación retórico-lingüística entre retórica duvalierista, el contexto cultural haitiano y el modelo del *Padre Nuestro* cristiano (HC 203). El texto reproducido es en sí mismo una construcción carnavalesca que transgrede el orden religioso, pero no para deconstruirlo sino para apropiarse y trasladar a su persona los efectos mitificadores de dicho orden. Sin embargo, el efecto en el lector, que actúa como figura del tercero, es de tipo grotesco. Así, la realidad por sí sola se parece o supera a la ficción y a las parodias creadas artificialmente en la novela, pero sus consecuencias son otras.

El segundo grupo de composiciones creadas con esta combinación de estrategias narratológicas y lingüístico-retóricas presenta recombinaciones lingüísticas de símbolos culturales yuxtapuestos en el enunciado de una misma voz. La posición que adopta la voz dialoga con la voz implícita en un discurso ajeno (entendido en el sentido de extraño a esa posición no a la voz). El sujeto de la voz enunciativa actúa como figura del tercero intermediario y suele transformar o resemantizar ese discurso que objetualiza.

Si hay un exponente de esta función deconstructiva humorística es lo que podría llamarse "el triunfo del tanga": "Nosotras, las muchachas, estábamos completamente desnudas, así como dios o la naturaleza nos trajo al mundo, con nada más que un taparrabos pegado al cuerpo, que en la lengua de mi tribu se llama *tanga*, una braguilla enana la cual, junto con la parte del cuerpo que más bien descubre que cubre, fue redescubierta hace poco por la moda de baño"[55]. En este fragmento Erzulie juega con la polivalencia (que rescata) de la palabra y con las expectativas del lector implícito para producir un nuevo texto intercultural y humorístico. El objeto "Tanga", representado en esta escenificación, no es en sí mismo otra cosa que una prenda de ropa, pero en el texto adquiere una dimensión

[55] Wir Mädchen waren splitternackt, so wie Gott oder die Natur uns erschaffen hatte, mit nichts als einem Lendenschurz am Leib, der in der Sprache meines Stammes *Tanga* hieß, ein winziges Höschen, das zusammen mit dem Körperteil, den es mehr entblößt als bedeckt, kürzlich von der Bademode wiederentdeckt wurde (HC 10).

cultural discursiva frente a otro orden cultural, gracias a la figura del tercero (Erzulie) que los pone en relación. En su voz cohabitan la memoria del discurso 'indígena', que aún pervive en ese término destacado en cursiva, con la mirada 'occidental' que exotiza el objeto, mediante esquemas de discursos conocidos con los que crea por analogía ("braguilla"/"tanga") y diferencia ("enana") proyecciones culturales de tipo A1 y A21.

De hecho, ese discurso supratextual manifestado semánticamente con expresiones como "así como dios o la naturaleza nos trajo al mundo" o "que más bien descubre que cubre", es típico de la mirada colonial y se fundamenta en el discurso de la moral cristiana y en la dicotomía naturaleza *versus* cultura desarrollada[56]. Pero Erzulie ha hecho propia esa voz discursiva, la muestra tan interiorizada como aquella voz de su tribu con la que se identifica. Al verse desde otra posición, la voz de la 'indígena' que no es propia de tal discurso occidental, dicha proyección sufre un proceso de extrañamiento y burla. Así, resulta que ahora la perspectiva que ridiculizaba e infravaloraba el objeto de otro orden cultural con expresiones como "winzig" (enana), es aquí subvertida y parodiada. Con otra construcción intercultural móvil se deconstruye el discurso y se elimina la frontera (la recompartimentación) trazada por aquella proyección intercultural. El efecto cómico y deconstructivo hace que los órdenes resignifiquen y salte por los aires la frontera, así como el discurso jerarquizante de valores que sirve de criterio para establecerla. Este efecto se incrementa al final con un transformismo carnavalizador de la materia discursiva, pues el denostado tanga (olvidadas su procedencia y aspecto práctico original) ha reconquis-

[56] Hay que señalar que estos esquemas discursivos moldean la percepción y proyección ya en los primeros textos de la Conquista que co-construyen dichos discursos, pues no en vano aparecen en la carta del 6 de noviembre de 1492 del *Diario de a bordo* de Colón (compilado por Fray Bartolomé de las Casas): "[.. .] desnudos todos, hombres y mujeres, como su madre los parió. Verdad es que las mujeres traen una cosa de algodón solamente tan grande que les cobija su naturaleza y no más, y son ellas de muy buen acatamiento, ni muy negras, salvo menos que canarias", en *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [1991] 2002, p. 57. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cuatro-viajes-del-almirante-y-su-testamento–o/html> [Consulta: 8/7/2011].

tado el mundo como pieza de moda actual. Pero, dado que en el texto se ha recobrado la memoria latente en el término, el hombre moderno y la imagen (del discurso occidental) de aquellos supuestos 'primitivos' se ponen al mismo nivel y así se demuestra que el prejuicio persistente sobre las culturas indígenas es un constructo creado desde las reglas morales de un determinado orden. Mientras el tanga, reinventado y mezclado con otros esquemas culturales, sobrevive como un objeto transcultural.

Otra variable consiste en que en una misma voz se yuxtaponen símbolos de códigos lingüísticos adscritos como diferentes por un tercero lector observador que marca el contraste. El enunciado es un conjunto compuesto por códigos de voces colectivas o de voces particulares (citas) que lo atraviesan. No obstante, en algunos casos la voz enunciativa toma partido desde su posición cuando prioriza uno de los componentes que interrelaciona, como en la comparación niveladora que realiza Erzulie entre unos versos de su amante Baudelaire y el poema del autor haitiano Roumer (HC 117). No todos los intertextos y voces representados aparecen en la lengua original, pero en los que es así suele subyacer una intensificación de la marcación cultural y un acercamiento de la entidad de tales testimonios, sin olvidar que siempre friccionan con el marco textual adquiriendo otros significados y catalizando órdenes culturales en relación intratextual.

1.4.3.4. Representaciones mediante combinación de estrategias narratológicas y estructural-semánticas

Los ejemplos más numerosos, en los que el dialogismo (de la voz) se produce con la puesta en escena preformativa de otro orden, se encuentran en el primer libro de la novela y en ellos la misma instancia narrativa, además de ser voz emisora marcada culturalmente, escenifica el orden discursivo que critica y parodia con lo cual tamiza esa voz (escenificada) y la opuesta. Consiste en un hibridismo artificial en el que la respuesta al 'otro' (internalizado) es un dialogismo creado con una recombinación de esquemas

de órdenes culturales que se han intrincado en el enunciado simbólico de una voz. Es decir, el alcance imaginario de la fórmula es una interacción de los esquemas mediante simultaneidad y polivalencia (no yuxtaposición). La voz narrativa actúa como figura del tercero ordenadora de extrañezas e intermediaria entre los elementos que separa y, al mismo tiempo, la transgresión que realiza es asimétrica. Pero lo más destacable es que el efecto paródico se construye mediante una literalización performativa del mismo discurso objeto de deconstrucción (sobre todo el exotista y eurocentrista sobre los 'otros'), una performancia que lleva a cabo precisamente Erzulie, que de esta forma se autorrepresenta como objetualizada por ese discurso y como sujeto activo y crítico que lo desmonta. Ya desde el primer capítulo, la escena previa a la Conquista, que describe Erzulie, es la de un idilio paradisíaco estereotipado en el que ella y sus congéneres personifican la imagen del "buen salvaje" que está en la mirada de los conquistadores europeos y que continúa reforzada en la Ilustración y hasta hoy. Al ser su voz y autoperformancia la que sustituye a la típica voz del cronista europeo, el discurso creado por este es 'enajenado' y parodiado doblemente: por la posición de la voz de Erzulie (el objeto se hace sujeto) y por la puesta en escena literal por parte de los indígenas, imitando o reproduciendo lo que esos discursos dicen sobre ellos[57]. No obstante, no ha de pensarse que la actuación de esos personajes se expone siempre como una imitación consciente de lo que refleja la mirada de los europeos. De hecho en este episodio no es así, sino que se ofrece al lector como la forma natural y auténtica de vida de los nativos y es el lector (tercero) el que es consciente de que se trata de la reproducción de la perspectiva de los conquistadores en oposición a la de Erzulie y los suyos, la cual se manifiesta en la divergencia cultural con ellos en varios momentos. Por ello, el resultado de esta fórmula es híbrido y no una mera actualización de un discurso jerarquizante.

Entre las escenas más ilustrativas, se encuentran aque-

[57] Estas estrategias se encuentran hasta el final, donde Erzulie representa cómicamente el discurso del canibalismo (que se les atribuye) cocinando a representantes de distintos momentos históricos.

llas en las que Erzulie es objetualizada por la mirada erótico-exótica de sus amantes y ella a su vez performa lo que estos quieren ver, es decir, da rienda suelta y visual a las proyecciones y a las expectativas estereotípicas sobre ella que tienen esos hombres. En su interacción con Colón (la primera de ellas) pese a esa autoperformancia hace patente que el erotismo está en la mirada del que ve y ella se mantiene en una posición ambigua, ya que se da cuenta del efecto que provoca, pero muestra cierta inocencia y falta de intenciones provocadoras y a la vez en un plano metafórico su juego con las frutas tiene un alto componente de incitación erótica. La perspectiva discursiva de Colón que ella integra en su juego está semantizada en las alusiones al 'ojo' y la mirada, mientras ella está caracterizada aquí por la verticalidad (frente a la horizontalidad de él), por el movimiento, por la ropa, la piel y las frutas prohibidas de ese paraíso que ella representa:

> [...] y me observaba bizcando a través de su monóculo, mientras yo, vestida solo con un taparrabos, balanceando el cesto de frutas sobre mi cabeza, me acercaba a su cama; parecía ser muy miope [...] Me incliné sobre las almohadas revueltas en las que yacía el Almirante con la nariz azul y la cara verde por el mareo del barco, una carta náutica abierta sobre las rodillas, en la que dibujaba espirales y cruces, cuyo significado permanecía hermético para mí. Su mirada se desplazaba indecisa de un lado a otro entre una papaya amarilla-dorada, la cual le serví en una hoja fresca, y mis pechos marrones-dorados, que se tambaleaban, al alcance de la mano, ante su nariz, que sobresalía punzante de entre las almohadas y cuyas aletas vibraban de excitación (HC 15)[58].

En esta escena emerge un espacio intermedio entre los dos interactuantes que se corresponde con el modelo de movimiento intersubjetivo explícito (B), pero es la percepción de Erzulie en diálogo con la de Colón la que provoca

[58] [...] und betrachtete mich blinzend durch sein Augenglas, während ich nur mit einem Lendenschurz bekleidet, den Korb mit Früchten auf dem Kopf balancierend, an sein Bett trat; er schien stark kurzsichtig zu sein [...] Ich beugte mich über die zerwühlten Kissen, in denen der Admiral mit blauer Nase und grünem Gesicht seekrank darniederlag, eine aufgeschlagene Seekarte auf den Knien, in die er Kringel und Kreuze einzeichnete, deren Sinn mir verschlossen blieb. Sein Blick wanderte unschlüssig hin und her zwischen einer goldgelben Papaya, die ich ihm auf einem taufrischen Blatt servierte, und meinen goldbraunen Brüsten, die zum Greifen nah vor seiner spitz aus den Kissen hervorstechenden Nase schaukelten, deren Flügel vor Erregung bebten (HC 15).

la interpretación deconstructiva de la misma. Percibe los movimientos del ojo de Colón hacia ella y es consciente de las reacciones de Colón, pero además advierte simbólicamente de que el impulso de esa construcción o proyección por parte del otro, reside en la fascinación y seducción que los conquistadores ven en su 'otro', es decir, en el deseo por poseerlo tanto sexual como económicamente. No en vano el oro, la papaya y los pechos están unidos en el texto. Y la deconstrucción no termina aquí, sino que se confirma en los párrafos siguientes mediante la ridiculización que Erzulie hace de Colón. No obstante, en otras escenas posteriores, Erzulie es claramente consciente del efecto que provoca en quienes tienen poder o desean poseer y no solo representa el objeto de deseo, sino que utiliza ese conocimiento como arma, invirtiendo la relación de poder. Así el papel que el otro le obliga a desempeñar, será manejado por ella misma que se convierte en sujeto activo, en actriz que en realidad manipula a su espectador al controlar y dirigir los deseos ocultos que este posee, al anticipar su respuesta hacia ella. Es tal la importancia en la acción que el teatro y la performancia se convierten en un motivo repetitivo en la novela. Erzulie no solo actúa sino que es actriz (Jeanne Duval y Josephine Baker) y sigue el guión cuando corresponde[59]. El lector es empujado en estas escenas al papel del espectador y observador tercero de la relación intercultural entre el escenario y el espectador representados.

A menudo no se literaliza el discurso directo, sino mediado a través de intertextos. Así además del discurso resignifican las citas intertextuales en relación con los otros elementos intratextuales. Destaca en este sentido el *Dramolett* (minidrama) (HC 19-20) que crea Erzulie y representa ante la corte española. La obra teatral de Erzulie es,

[59] Por ejemplo desempeña el papel que le ordenan y que le sirve para ridiculizar al poderoso cuando Colón la hace actuar como *dominatrix* y castigarle con el látigo o cuando tiene que ejercer de amante de Hitler y llamarse Eva Braun. Como J. Duval (que era realmente actriz y conoció a Baudelaire en el teatro) seduce a Baudelaire representando una obra teatral, pues una vez que ha estudiado los deseos y debilidades de este, se autoperforma en el escenario anticipando la proyección sobre ella que Baudelaire podía realizar, pero narrándola con un tono cómico lleno de clichés de literatura trivial que ridiculiza a su admirador.

como la interpretación de Erzulie/Duval, un producto del contacto con el otro, (en este caso los españoles)[60], pero a diferencia de esta no se limita a una autoescenificación exotista a la manera de las representaciones estereotipadas actuales (a modo de parque temático para los turistas). Es una creación original que expresa el resultado de la transculturación provocada por la colonización y que ofrece sus consecuencias a los agentes activos y provocadores de la misma: la sociedad conquistadora. Revela así el hibridismo forzado a ambos lados del Atlántico y para ello Erzulie, en su rol de tercero intermediario, encadena y transforma dos intertextos de épocas posteriores y procedencia cultural diferente que tematizan el contacto (sexual racial el primero y económico y racial el segundo): la *Novelle* de Heinrich von Kleist *Die Verlobung in St. Domingo* [1811] y la obra sobre transculturación de Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940] (2002). Crea así también en el nivel lingüístico una composición híbrida. Parodiando y carnavalizando ambas materias, la transformancia que resulta es una alegoría del hibridismo orgánico e histórico. Simbólicamente el drama representa la unión de Doña Caña y Don Café y el fruto de dicha relación, la Señorita Ron y el Señor Tabaco, y hace referencia a los monocultivos introducidos en las colonias y a la producción manufacturera que cambiaría para siempre la red comercial mundial, así como los esquemas culturales implicados a ambos lados del Atlántico. Los papeles secundarios son los frutos exóticos típicamente americanos, que ahora son llevados simbólicamente ante la corte y la sociedad españolas y que conviven ya con esos otros monocultivos trasladados por los españoles a las colonias. Pero el broche final deconstructivo es la carnavalización subversiva que realiza al sustituir la sangre de Cristo por café. La memoria del sacramento evocado está presente en la parodia y con ello se simultanean dos codificaciones u órdenes culturales. Si el libro de Ortiz es una muestra del hibridismo de discursos latinoamericanos que recoge y parodia el discurso europeo al hacer referencia a la boda de Don Carnal y Doña

[60] De hecho es Colón el que transcribe las palabras de Erzulie y colabora en su producción, por tanto.

Cuaresma del *Libro del Buen Amor*, este a su vez era una carnavalización paródica de las disputas teológicas medievales. Así pues, Erzulie retoma esa tradición humorística así como el tema religioso original, pues su obra motivará el inicio de los discursos teológicos en el seno de la Inquisición sobre el alma de los indígenas americanos.

1.4.3.5. Representaciones con estrategias estructural-semánticas

Las estrategias narratológicas y la marcación cultural de la voz no son siempre tan relevantes para producir el efecto de un híbrido simbólico como en los ejemplos previos. Frecuentemente las imágenes, escenificaciones o situaciones narradas requieren de la intervención de un lector implícito como figura del tercero (categorizador e intermediario) para que se codifique su alcance simbólico intercultural. Tanto en los hibridismos artificiales como orgánicos de este tipo puede analizarse la estructura subyacente que generalmente es de dos tipos.

En primer lugar, puede indicarse el sincretismo o hibridismo que disuelve la frontera cultural y en el que los esquemas extraños entre sí friccionan de tal forma que se nivelan en un mismo conjunto de sentido simbólico, pero pervive la ambivalencia, es decir, la extrañeza no desaparece del todo, porque el contraste se codifica en el texto. A menudo esa nivelación sugiere cierta simetría y puede tener función carnavalizadora. Los hibridismos orgánicos representados, como el sincretismo del vudú, remarcan el carácter intercultural de esas producciones herederas del contacto, pero también pueden tener una función valorativa. Por ejemplo, el funeral de F. Duvalier es una ceremonia donde el lector descubre ese sincretismo religioso (HC 207)[61].

[61] Este aspecto se puede enlazar intratextualmente con el discurso duvalierista antieuropeo que convirtió el vudú en un arma excluyente y a Haití en una localización de África y entonces se constata el contraste entre esa pretendida monovalencia del nacionalismo haitiano y la polivalencia y la mezcla de tradiciones también de procedencia europea en los rituales que se ponen en práctica. Así se desmonta también la ideología monocultural, igual que en el capítulo anterior había hecho Erzulie con el discurso nacionalista.

En cuanto al hibridismo artificial, Erzulie/Laveau escenifica las leyendas sobre Marie Laveau y el discurso estereotípico de la literatura sobre prácticas del vudú, en las que es frecuente la unión de Eros y Tánatos; pero el ritual que ella pone en práctica, no se limita a ser parodia de esas fuentes, sino que tiene también otro alcance simbólico en ese plano de la acción, como muestra la siguiente cita:

> La vida en Luisiana tenía una cara de día y otra de noche. En ella las reglas decentes y las costumbres puritanas que eran válidas normalmente, quedaban derogadas y puestas patas arriba. En la iglesia, en la que durante el día se leía misa y se confesaban los pecados, después de medianoche tenían lugar misas negras y en el cementerio se celebraban orgías impúdicas en las que hombres y mujeres, señores y esclavos, se revolcaban desnudos sobre el suelo y se apareaban unos con otros a la vista de todos y sin inhibiciones. Todo ello era obra mía; mediante un único roce con la vara de Circe podía transformar a jueces y policías en reses o en cerdos y a sus cónyuges en perras en celo. Mi dominio como reina vudú o Hoodoo-Queen, como se decía en Nueva Orleans, se apoyaba en tres pilares: la superstición de los negros, el miedo de los blancos a sus esclavos y el respeto indivisible que se me tenía en todas las capas de la población (HC 94-95)[62].

Estructuralmente hay dos mundos que se semantizan como opuestos, pero la figura de Erzulie/Laveau es una intermediaria comunicadora entre ambos y bajo los efectos de su hechizo se produce esa gran orgía en la que los extremos interaccionan e incluso se invierten. La carnavalización bajtiniana toma aquí forma y relativiza reglas, valores, creencias, razas y clases. El poder que posee la convierte en una figura híbrida o anfibia que gracias a su red de espías conoce los secretos de todos. Con ello asoma otra fórmula estructural-semántica que se refiere a la configu-

[62] Das Leben in Luisiana hatte eines Tages- und eine Nachtseite, in der die sonst geltenden Anstandsregeln und puritanischen Sitten außer Kraft gesetzt und auf den Kopf gestellt wurden. In der Kirche, wo tagsüber die Messe gelesen und die Sünden gebeichtet wurden, fanden nach Mitternacht schwarze Messen statt, und auf dem Friedhof wurden unzüchtige Orgien gefeiert, bei denen Männer und Frauen, Herren und Sklaven sich nackt auf dem Boden wälzten und vor aller Augen ungeniert miteinander paarten. Das alles war mein Werk; durch eine einzige Berührung mit dem Zauberstab der Circe konnte ich Richter und Polizisten in Rindvieh oder Schweine und ihre Gattinen in läufige Hündinnen verwandeln. Meine Herrschaft als Voodoo-Königin oder Hoodoo-Queen, wie man in New Orleans sagte, beruhte auf drei Säulen: dem Aberglauben der Schwarzen und der Angst der Weißen vor ihren Sklaven, sowie dem ungeteilten Respekt, den man mir in allen Bevölkerungsschichten entgegenbrachte (HC 94-95)

ración de personajes caracterizados por el hibridismo y la polivalencia.

En segundo lugar, han de mencionarse aquellas imágenes en las que la estructura subyacente consiste o bien en mantener esa duplicidad visible como una superposición (en la que los componentes se distinguen aún y la frontera no se disuelve), o bien en la simultaneidad. Destacan las imágenes en las que se marca la vestimenta como una capa de un orden cultural que contrasta con el que la lleva. Estas representaciones se repiten en *Haïti Chérie*, lo que muestra un cierto énfasis para llamar la atención del lector sobre ellas[63]. En unos ejemplos las ropas indican el resultado de la apropiación o asimilación del orden colonial por parte de los colonizados y en otros muestran la sedimentación de discursos ideológicos de la época que proceden de Europa mediante objetos como el *cocarde*, símbolo revolucionario y nacional francés (HC 80), y el gorro frigio rojo, como el que lleva Erzulie antes de la Restauración (HC 80), símbolo de la libertad y de la adopción del republicanismo también por parte de la revolución haitiana.

1.4.3.6. Representaciones con estrategias estructural-semánticas y lingüístico-retóricas

Los dialogismos interculturales que se componen con esta mezcla de estrategias consisten en enlaces intratextuales en los que los elementos escenificados presentan paralelismos estructurales, relaciones paradigmáticas o isotópicas y uniones humorísticas con otros elementos del texto que con frecuencia son intertextos o discursos colectivos resemantizados en ese contexto e incluso, a veces, transformados.

Por ejemplo, los poemas de Shakespeare y Baudelaire resignifican al relacionarse su contenido con la acción en-

[63] En muchos casos constituyen el resultado recombinado de un proceso o intervalo de interacción, pero ese proceso no se representa y solo el ojo de un tercero adscribe la categorización híbrida al reconocer la relevancia en el texto del contraste de órdenes, ya sea por los discursos semánticos en él o por la relación intratextual, es decir, por la diferencia con otras figuras en las que no se especifica la vestimenta y la semejanza con otras imágenes del texto.

tre Erzulie y ambos poetas en la novela, que condicionan además esas creaciones artísticas. Así, la polivalencia de estos intertextos no reside solo en la deconstrucción crítica que realiza la voz de Erzulie, sino también en la unión semántica con la escenificación. La función de estas fórmulas suele ser paródica o carnavalizadora. Pero también la isotopía tiene un carácter singular en este nivel composicional intercultural. Cuando Sonthonax se queda dormido al intentar averiguar qué espíritu ha hechizado la guillotina, tiene un sueño simbólico premonitorio y grotesco en el que los murciélagos le chupan la sangre y aparece el papagayo burlándose de él (HC 69-70). Los murciélagos de la especie *Desmodontidae* (de tipo vampírico) habían aparecido ya en la acción realista dentro de la guillotina asustando a la supersticiosa población (HC 63) y son un símbolo caribeño. Sin embargo, adquieren aquí un matiz polivalente por medio de la relación intratextual, ya que se asocian también con el terror irracional en el imaginario colectivo occidental y en otra referencia posterior son el enemigo de la razón, pues al despertar Sonthonax cita el título del aguafuerte de Francisco de Goya de la misma época *El sueño de la razón produce monstruos* (*Caprichos* 1793-1796) (HC 70), en el cual los monstruos dibujados son murciélagos.

1.4.4. *Estrategias que configuran variantes de tipo A3*

Este modelo de interacción es aquel en el que los esquemas conocidos de categorización de algo como extraño respecto a otra cosa no son suficientes y se acude a una recombinación con esquemas nuevos (procedentes de lo extraño) y esquemas viejos. En él tienen lugar experiencias del tránsito que producen algo innovador respecto a los esquemas precedentes que entran en contacto[64]. En *Haïti Chérie* la mayoría de las representaciones de este movimiento se configuran con estrategias estructural-se-

[64] Aunque ha de tenerse en cuenta que la solución también puede llevar a un efecto de *epojé* o a la eliminación de uno de los extremos y con ello de la frontera, si el extrañamiento (el paso al otro lado) es absoluto (total) o si se anula uno de los órdenes.

mánticas y fundamentalmente como escenificaciones. En primer lugar destacan las experiencias del movimiento direccional, ya sea en forma de tránsito hacia el otro lado de una frontera o a la manera de una experiencia de 'algo' extraño que traspasa una frontera y se acerca, obligando a un intervalo de transgresión de lo propio.

En el contacto con Colón, al acercamiento corporal de Erzulie responderá el movimiento de los ojos de Colón y tras el roce llegarán la excitación, la metamorfosis animal de Colón y el sueño (posterior a fumar tabaco) en el que se le aparece Maman Zimbie, sacerdotisa del vudú, culminando así el proceso de transgresión experiencial[65]. Si a ello se añade que Colón se ha puesto enfermo en el tránsito hacia el Nuevo Mundo, entonces se ve cómo en este primer capítulo se encuentran recogidos varios de los *leitmotive* que codifican en la novela la transgresión y la transformación producidas por el contacto. La enfermedad reaparece por ejemplo en el episodio de Sonthonax, en el de Baudelaire y en el de Marx. Así pues, la experiencia de lo extraño inabarcable se codifica simbólicamente mediante reacciones y metamorfosis del estado físico corporal que expresan la interiorización de esa extrañeza, sin que pueda evitarse o eliminarse su aguijón (al menos en ese momento), por ello puede considerarse que son estados transitorios de un devenir extraño.

En esta y otras escenas que reiteran la estructura subyacente, los personajes femeninos son las figuras intermediarias que realizan los gestos de traslado de los objetos transicionales (regalos, comida) hacia el otro y su cuerpo femenino se convierte en el umbral de acceso a otro orden, mientras, para Erzulie los "grandes hombres" con los que interactúa le proporcionan un acceso a órdenes ideológicos e intelectuales o artísticos. Sus transmutaciones identitarias son resultado de la recombinación cultural que realiza con cada traslado o rito de paso y de los contactos con aquellos que se mueven hacia ella. Se caracteriza como una figura interpelante e interpelada. Estos movi-

[65] El tópico español de la siesta que categoriza al personaje se convierte (tras el contacto con el tabaco, que está marcado como ajeno a él) en un pasaje onírico dominado por el orden extraño, con lo cual se combinan humorísticamente los dos símbolos estereotípicos culturales: la siesta y el vudú.

mientos dialógicos representados consisten en el paso de un obstáculo o en atravesar varios espacios, y los lugares de partida o de llegada (cuando aparecen) son los puertos y las costas. De hecho estos espacios fronterizos son el ámbito propio de Erzulie, los lugares a los que vuelve en un continente u otro y donde ejerce su oficio habitual (la prostitución). Estos espacios, junto con los escenarios teatrales, funcionan simbólicamente, como lugares de transbordo, en sintonía con el cuerpo, que es el otro lugar de paso. Así, varios medios atraviesan los océanos: carabelas de la conquista, barcos de esclavos, de piratas, comerciales, de correos, o un vapor de bananas. El agua y el aire son en definitiva los fluidos que separan, pero también transportan y unen las dos orillas y entre ellas los personajes transitantes, como la propia Erzulie, son los responsables de fricciones, dinamismos y alteraciones de los esquemas preexistentes tanto en intervalos situacionales momentáneos como en formas más duraderas. Por todo ello son agentes transculturadores que colaboran en la configuración del texto. Gracias a ellos también se van incorporando esquemas culturales que difieren e incluso se producen en el nivel estético transgresiones de esos órdenes supratextuales. De este modo se producen otras fórmulas de escenificación que configuran al personaje en el sentido de la experiencia o práctica de actuación de tipo A3.

> El Almirante me invitó a su camarote; me lavó el pelo con agua de rosas, me refrescó los moratones y arañazos y me ungió, suspirando y gimiendo de compasión, de los pies a la cabeza con aceite de oliva. A continuación se desnudó y me ofreció ponerme sus ropas. Yo me sorprendí bastante al verme por primera vez en mi vida en un espejo, bajo el sombrero con pluma ondeante del Almirante, con zapatos de hebilla y traje español y con cuello redondo sobre el que nadaba mi cara como en una sopera (HC 17-18)[66].

[66] Der Admiral lud mich in seine Kajüte ein; er wusch mir die Haare mit Rosenwasser, kühlte die schrammen und blauen Flecken und salbte mich, vor Mitleid seufzend und stöhnend, von Kopf bis Fuß mit Olivenöl. Anschließend zog er sich aus und bat mich, seine Kleider anzulegen. Ich staunte nicht schlecht, als ich mich zum ersten Mal in meinem Leben im Spiegel sah, unter dem wallenden Federhut des Admirals, im Schnallenschuhen und spanischen Rock mit kreisrundem Kragen, auf dem mein Gesicht wie in einer Suppenterrine schwamm (HC 17-18).

Esta escena humorística muestra el transvestismo cultural que realizan Colón y Erzulie y posee un significado metafórico sobre el intercambio cultural entre ambos mundos. Durante la travesía hacia el orden cultural catalizado por Colón (representado por sus ropas), Erzulie ya no es la que era antes de partir ni se convierte del todo en un hombre español colonizador, sino en un tercer elemento híbrido. La transgresión y transformación cultural de ambos se representa por un doble movimiento, el del barco en el que se encuentran en dirección a Europa y el del intercambio de ropas. Con un gesto típico del discurso de superioridad frente al primitivo, Colón viste a Erzulie con objetos simbólicos del supuesto estadio cultural frente al natural (a la desnudez), revelando así el binarismo de dicho discurso categorizador. No obstante, este gesto no se limita a ser una apropiación del orden del colonizado, por varias razones. La primera es que con el gesto Colón se queda desnudo, tomando así la forma del supuesto primitivo y la segunda se debe a la descripción humorística desde la perspectiva de Erzulie al verse con tal disfraz ante el espejo. En consecuencia, el proceso es una carnavalización de esa relación de poder por inversión de roles genéricos y culturales, además de una transgresión del discurso dicotómico a través de la ridiculización de ambos mediante esa imagen performativa de superposición de las ropas y del aceite de oliva sobre el cuerpo de Erzulie. Ella se convierte en una figura del doble que produce extrañamientos: uno respecto a sí misma al ver su reflejo en el espejo y otro respecto al dominador al ser su imagen paródica. Sin embargo, la ridiculización no viene de un prejuicio del 'otro' colonizador al verse burlado por una 'copia' de sí mismo, sino que es la mirada de Erzulie sobre sí misma, su valoración y su reacción las que dictaminan la recombinación (la transformación a medio camino entre ella y ese otro) como una burla de sí misma y en consecuencia también, puede entenderse, del otro[67].

[67] La imagen grotesca y la ridiculización de Colón se completan en el gesto siguiente. Él no reacciona de forma despreciativa respecto a Erzulie con sus ropas (como si fuera una imitadora diletante), sino contra sí mismo. En una especie de parodia del discurso del pecado original que él ha puesto en práctica con la proyección paradisíaca y el deseo exótico, Colón solicita a Erzulie que lo castigue

Las transgresiones de órdenes se manifiestan también en otras escenas productivas de esquemas y productos innovadores, por ejemplo en las metamorfosis metafóricas y los estados transicionales entre órdenes, en los cuales los esquemas de órdenes perviven, pero transformados en una recombinación transgresora. Históricamente, la llegada de Sonthonax y de las ideas de la Ilustración y la Revolución Francesa transformaron el curso y la ideología de la revolución haitiana y a la inversa, el contacto con la colonia, significó para Sonthonax el convencimiento de la necesidad de sobrepasar sus atribuciones iniciales y llegar a decretar la abolición de la esclavitud. Estas interrelaciones se representan simbólicamente en la novela y, en especial, destacan la codificación del cambio interno de Sonthonax y la importancia de su contribución para la transformación del orden cultural colonial. En varias ocasiones se codifica frente a Sonthonax un orden colonial caracterizado por las prácticas del vudú. Este es el tabú que Sonthonax no quiere traspasar. Accede a comprometerse con la criolla Erzulie y sellar su alianza con los esclavos sublevados, pero se opone fervientemente como hombre de razón al código y las prácticas del vudú. No obstante, en el texto se expresa con hibridismos artificiales cómo esas prácticas del vudú se combinan con él, aun contra su voluntad. Es decir, el código de la colonia ajeno y que él no acepta, es el arma con la que los colonizados incorporan e incluso dominan a Sonthonax y las ideas que él cataliza. Con todo ello, Buch demuestra cómo los orígenes tanto de la revolución como de la nación son híbridos y no se explican con un sistema excluyente, sino que recogen ideas y discursos de diversa procedencia, a pesar de que tanto los blancos y mulatos como los negros intenten diezmarse unos a otros en fases distintas de esas luchas revolucionarias.

La escenificación de esa primera junción de órdenes del vudú y de los esquemas representados por Sonthonax es una imagen metafórica del hibridismo. Con ella no solo Sonthonax experimenta en su propio cuerpo la transgresión de los límites culturales que se produce en él, sino que

---

con el látigo para redimirse de sus pensamientos y deseos impuros. Pero el resultado de esa acción de tipo 'B' es un placer masoquista.

en el plano estructural-semántico de la acción los códigos se entrelazan dialógicamente produciendo un nuevo símbolo intercultural. Como se verá a continuación, tras las conversaciones y la interacción sexual con Sonthonax, una vez conquistado el colonizador, Erzulie muestra el proceso de extrañamiento de Sonthonax y de construcción del nuevo ser híbrido (cultural) que ella lleva a cabo:

> Para consolidar mi victoria y disfrutar plenamente de mi triunfo, decidí completar con la magia negra lo que la naturaleza había comenzado: más vale que sobre que no que falte[68]. Hice un *Ouanga*, como se dice en criollo, es decir, mezclé a la luz de la luna tierra extraída del cementerio con la grasa de un cabritillo no nato y vello púbico de mi amante y modelé todo durante el tiempo necesario hasta que la albóndiga de tierra empezó a tomar la forma del comisario. Entonces le cosí el traje a juego: botas marrones de desperdicios de cuero, que conseguí en el zapatero, pantalones blancos, frac azul y chaleco amarillo, y añadido a ello un tricornio diminuto de papel maché, en el que pegué un cocardo aún más diminuto. Até esta muñeca vudú, que, excepto por el tamaño, era tan semejante al original que se podía confundir con él, con una cuerda que consistía en el cordón umbilical de un recién nacido al armazón de mi cama y le daba cada mañana un par de gotas de leche materna para beber, que sustituía por sangre de menstruación en determinados días. Sobra decir, que la magia hizo su efecto; el platillo en el que ponía esta dieta nutritiva, aparecía siempre por la mañana limpiamente lamido (HC 48-49)[69].

En esta figura del doble, a diferencia de otras vistas has-

[68] En el orginal el modismo tiene un doble significado porque literalmente su sentido es 'lo que se cose doblemente se sujeta mejor'.

[69] Um meinen Sieg zu festigen und meinen Triumph voll auszukosten, beschloß ich, das, was die Natur begonnen hatte, mit Hilfe der schwarzen Kunst zu vollenden: doppelt genäht hält besser. Ich machte einen *Ouanga*, wie man auf kreolisch sagt, das heißt, ich vermischte bei Vollmond ausgegrabene Friedhofserde mit dem Fett eines ungeborenen Zickleins und Schamhaaren meines Geliebten und knetete das Ganze so lange, bis der Erdenkloß die Gestalt des Komissars anzunehmen begann. Dann nähte ich das passende Kostüm dazu: braune Stiefel aus Lederabfällen, die ich mir beim Schuster besorgte, weiße Hosen, blauer Frack und gelbe Weste, dazu ein winziger Dreispitz aus Pappmaché, auf den ich eine noch winzigere Kokarde heftete. Diese Voodoopuppe, die, abgesehen von der unterschiedlichen Größenordnung, ihrem Urbild täuschend ähnlich sah, band ich mit einem Strick, der aus der Nabelschnur eines Neugeborenen bestand, an meinem Bettpfosten fest und gab ihr jeden Morgen ein paar Tropfen Muttermilch zu trinken, die ich an gewissen Tagen durch Menstruationsblut ersetzte. Überflüssig zu sagen, daß der Zauber wirkte; die Untertasse, auf der ich diese nahrhafte Diät anrichtete, war am Morgen stets sauber ausgeschleckt (HC 48-49).

ta ahora, la reduplicación no se produce en un sujeto, sino en un objeto producido por dialogismo de posiciones. Erzulie responde a la interpelación de Sonthonax con esta cosificación del sujeto a partir de sus 'propios' esquemas conocidos (los del vudú), pero no lo anula en su orden del todo, al apropiarse de él y dominarlo, sino que reproduce esquemas que en la práctica le son aún ajenos a ella y que se semantizan en la vestimenta del muñeco (sobre todo el *cocarde*); aún es más, no solo copia sino que utiliza un fragmento biológico del mismo Sonthonax como materia. Es decir, extrae esquemas o códigos de lo extraño para recombinarlos con los esquemas representados en los otros materiales como la tierra de cementerio o las gotas de leche materna con las que alimenta a su criatura. La apropiación parcial convierte al *Ouanga* en un objeto transicional, en un fetiche, pero intercultural. Aunque predomina la apropiación desde los esquemas conocidos, ese *Ouanga* tiene la materia y el aspecto del ilustrado francés. Es, por tanto, una producción asimétrica en la que se invierte la jerarquía de poder y Sonthonax pierde el control, pero pese a la asimetría sigue constituyendo una creación innovadora en la que los esquemas precedentes, los códigos discursivos reproducidos (el vudú y el republicanismo francés) resignifican y sufren modificaciones por la interrelación simbólica, con lo cual se trasciende la barrera entre ambos (que pese a todo se mantiene como memoria semantizada). Los códigos se entrelazan y mezclan para la producción del nuevo objeto polivalente y con él generan un transformismo textual, un nuevo sentido simbólico. Es decir, así como el transformista trasciende su forma inicial o las figuras precedentes que ha interpretado en escena, pero su performancia es siempre híbrida porque consiste en la fricción de su cuerpo con cada nuevo traje, de igual modo los esquemas culturales trascienden la restricción o delimitación inicial (creada como categorización en el contacto por una figura del tercero) al friccionar con un nuevo traje de esquemas culturales y moldearlos con la forma 'corporal'. Y, así, anclado en ese fragmento textual particular híbrido (como la figura del actor creando la ilusión de ser otro), el orden o discurso supratextual demuestra

su capacidad de mutar por la acción de otros factores y el texto (como producto nuevo de ficción) su habilidad para producir la ilusión de una transgresión cultural.

El alcance simbólico se sustenta en una estructura subyacente que une dos códigos dialógicamente (uno respondiendo al otro). Dicha estructura consiste en la superposición (la vestimenta) y a la vez en la mezcla interna de las materias (el pelo de Sonthonax, la tierra, etc.). Con este ritual el mundo racional de Sonthonax es atrapado y transformado por un ámbito más poderso, mágico e irracional de otro orden cultural, y se integra en una composición de lo incompatible. Esta ambivalencia y la memoria de dos órdenes culturales contrapuestos se mantienen en el objeto, pero tal y como se ha indicado más arriba, no es simétrica. La reproducción transformada de esos órdenes tiene un carácter doblemente subversivo, pues su modificación no estriba solo en el contacto entre ambos, sino también en que este posee un componente humorístico y paródico. Aunque el *Ouanga* representa un orden cultural existente diferente del europeo, la descripción que realiza Erzulie invoca muchos de los estereotipos de la mirada occidental sobre el vudú como magia negra, así que es también una literalización performativa de este discurso y su deconstrucción paródica. Es decir, la fórmula explicada de este modelo (A3) se combina con el modelo A22 (en forma de estrategias narratológicas y estructural-semánticas). Mientras, por otro lado, la producción de tipo A3, desde la posición cultural de Erzulie, tiene también un efecto paródico en relación con el código cultural francés representado por Sonthonax y que es muy semejante al de otras figuras del doble ya tratadas. La parodia y el extrañamiento del colonizador por medio de la imagen del doble que procede originalmente de otra cultura se da en otros ejemplos de figuras del doble mencionados. No obstante hay diferencias destacables. Por una parte, la recombinación en el *Ouanga* no consiste solo en la superposición de dos símbolos adscritos a órdenes, sino también en su intrincación dentro de un único símbolo y, por otra parte, respecto al modelo A22, aunque desde el punto de vista de la composición interdiscursiva textual ambos fragmentos son productos sim-

bólicos, lingüísticos, híbridos y nuevos (no preexistentes fuera o antes del texto); sin embargo, estéticamente son distintos porque en el modelo A3 se escenifica también el proceso de ese intervalo y no solo la imagen que resulta. A lo que ha de añadirse que aquí se representan en una performancia literal las consecuencias temidas por el colonizador, según el discurso occidental, dado que, efectivamente, el Sonthonax de carne y hueso sufre la usurpación de su identidad y del dominio de sí mismo por culpa de este objeto mágico, de su doble. El lector que actúa, ante los dos fenómenos estéticos, como tercero observador realiza un acto de adscripción (lectura) distinto cuando tiene que dar respuesta a un resultado escenificado (o a un producto textual ya híbrido) que cuando se encuentra con la generación y experiencia direccional de un hibridismo desde una posición cultural (categorial y práctica).

Así, si se compara la experiencia estética del lector ante la cubierta del libro de Buch *Tanzende Schatten oder der Zombie bin ich* (2004) que reproduce la bandera haitiana con la escenificación ritual (fantástica) de la creación de dicho símbolo en la novela *Haïti Chérie*, el efecto de transgresión y movilización de esquemas es más intenso en la escena porque se hace visible la experiencia práctica de la extrañeza desde una posición y su transformación. Sonthonax se interna en la guillotina para arreglarla y vivirá toda una experiencia grotesca y fantástica que luego descubre que ha sido un sueño. El laberinto que atraviesa, guiado por el ara azul, le lleva ante la guillotinada Maman Célie, Reina de la Noche y Venus a un tiempo. Esta para concederle la mano de Erzulie (y que pueda realizarse la boda simbólica entre la misma y Sonthonax) le exige un regalo que consistirá en un ritual mágico de sacrificio (HC 76-77). La guillotina (símbolo del jacobinismo francés) se ha transformado en contacto con el nuevo entorno cultural. Su mecanismo lo mueven los esclavos y en su interior descubre un submundo híbrido teatral de símbolos europeos y vuduistas. Si el sueño de la razón produce monstruos como decía Sonthonax, aquí es él el que se ha metamorfoseado, por obra de la sacerdotisa, en un ser satánico, un macho cabrío. El efecto del contacto lo experimenta como transforma-

ción corporal mágica, pero también con la ridiculización y subversión que realizan los personajes con los símbolos jacobinos y franceses. La fiesta del "Ser Supremo" se ha convertido en una despedida de soltero macabra y el ara intensifica la parodia al entonar el verso de la Marsellesa que se puede interpretar como un discurso discriminador y racista desde cierta perspectiva, e intratextualmente es invertido su sentido porque la sangre derramada de dicho verso es la de Sonthonax.

Pero, sobre todo, la producción de un nuevo esquema recae en el acto de la castración de Sonthonax (mientras aparece encadenado a la tricolor) y en la utilización de su sangre para teñir la franja blanca de la bandera tricolor y crear así el símbolo nacional haitiano. Sonthonax es sacrificado para la creación de un nuevo estado, cuyo origen es un híbrido sangriento que deriva de la destrucción y dominación simbólica del poder patriarcal y masculino, la institución colonizadora. De entrada, su sacrificio permitirá a Louverture y a los sublevados aliarse efectivamente con la República francesa, por ello y por su compromiso con la libertad de los negros Sonthonax pasará el resto de sus días con Erzulie. Pero será cuestión de pocos años el que llegue la independencia que preconiza esta escena de la creación de la bandera, pues el nuevo estado se funda en 1804.

Por último, hay que señalar otras creaciones innovadoras, que realiza sobre todo Erzulie, y que se configuran también mediante la intrincación de esquemas y materiales que se transforman a partir de una posición u orden conocido. Así, por ejemplo, crea las recetas del pollo criollo o la salsa Cumberland (HC 27) en medio de una travesía oceánica, en tránsito por tanto entre órdenes. Con el gallo galo (símbolo francés) que se encuentra en el barco de Drake, y que pertenecía a la antigua tripulación, mezclado con otros ingredientes de diversa procedencia, inventa esta metáfora del criollismo: "De este modo creé, sin saberlo, un plato que bajo la denominación de *poulet à la créole*, *pollo criollo* o *creole chicken* emprendería su triunfo por todo el mundo y que unifica préstamos de las cocinas española, indígena y africana en una simbiosis sofisticada" (HC

22)[70]. Se trata, en general, de creaciones híbridas artificiales, pero que remiten a hibridismos orgánicos o rescatan la contribución histórica al dinamismo y a la canibalización cultural como muestran las últimas recetas de Erzulie.

1.4.5. *Estrategias que configuran variantes de tipo B*

A diferencia del intervalo intersubjetivo que se da en un sujeto, como en los modelos precedentes, el movimiento recíproco de interpelaciones y respuestas entre dos sujetos provoca que el intervalo se materialice también de forma externa a los participantes. Aunque los dos sujetos interactuantes realicen adscripciones y actuaciones hacia el otro que se corresponden con los modelos de movimiento de tipo A, cuando el dinamismo tiene una direccionalidad recíproca, cada una de esas adscripciones va orientada hacia el interlocutor (lo incorpora o anticipa), pero se convierte en una fuerza que impulsa la respuesta. Esta, a su vez, aunque se constituye gracias a esa fuerza externa, se convierte en interpelación o impulso, en motor de otra reacción ajena. Por ello, la representación de este tipo de interacción (cuando es intercultural) pone en movimiento materias sígnicas que adquieren un sentido cultural y se adscriben a órdenes culturales dentro de ese espacio intermedio de encuentro y comunicación. El intervalo comunicativo que se crea entre dos interlocutores (los cuales se marcan como ajenos culturales, durante la interacción) no se desarrolla como en otras formas de hibridación, mediante un signo o enunciado que es polivalente, sino que consiste en el intercambio entre dos enunciados explicitados en dos voces o dos posiciones encarnadas por los personajes.

Este ámbito de intercambio y fricción no pertenece a ninguno de los interlocutores, pero es un intervalo que no existiría sin sus acciones y reacciones recíprocas y contrapuestas, las cuales, por su parte no tendrían razón de ser sin el contacto (con ese otro) que hace visibles las restric-

[70] "Auf diese Weise schuf ich, ohne es zu wissen, ein Gericht, das unter der Bezeichnung *poulet à la créole*, *pollo criollo* oder *creole chicken* seinen Siegeszug um die ganze Welt antreten sollte und Anleihen aus spanischer, indianischer und afrikanischer Küche zu einer raffinierten Symbiose vereint" (HC 22).

ciones y los choques y, en consecuencia, las dos posiciones. No obstante este no se reduce a ser un espacio intermedio en el que se muestra un contrapunto de posiciones culturales, sino que estas además de oponerse se cruzan y actúan conjuntamente provocando además de la reproducción (actualizada) de discursos y posiciones culturales, también su transformación. Si bien, ciertamente, los diálogos acaban a menudo con la separación y compartimentación de cada orden catalizado por un representante, lo que ocurre entre ambos en el interior sí que particulariza los discursos supratextuales de una forma específica que solo se da en ese fragmento textual. En dicho texto o producto sígnico del intercambio se expresa un momento de transgresión recíproca de los límites de esos órdenes (aunque no se disuelvan) porque se produce un extrañamiento de cada posición desde la mirada de la posición contraria que se manifiesta en el texto ante el lector. Así, la estructura subyacente tras este tipo de movimiento es, sobre todo, el zigzag o el vaivén. Incluso cuando uno de los participantes, por su posición jerárquica de poder, se niegue a percibir esa respuesta relativizadora de lo suyo propio o, simplemente, la ignore y malinterprete adaptándola a su orden y conocimientos (eliminado el aguijón extraño), en los diálogos representados en *Haïti Chérie* se muestra la reciprocidad de miradas o voces ante el lector y esta actitud negativa, la mentira y el silencio se revelan también como formas de respuesta. En estos diálogos el discurso sobre el extranjero se confronta con la voz o posición semántica de ese 'extranjero' que le responde e interpela realmente y provoca al interlocutor con nuevas interpelaciones. El humor sirve de nuevo entonces como instrumento para subvertir el ejercicio del poder que se manifiesta en la interacción entre los sujetos.

En cuanto a la expresión textual de estos movimientos en zigzag la estrategia preponderante es la estructural-semántica. Sin embargo, en algunos episodios, estas escenificaciones van acompañadas de estrategias narratológicas, aunque ha de advertirse que la combinación de ambas no se produce como en los modelos de tipo A, dado que el dialogismo de voces es externo (no interno). Lo que se

representa es la escenificación o performancia de las dos voces en juego interactivo. Se pasa así del dialogismo interno de una voz con la proyección de otra (indirecta) (modelos de tipo A) a un estilo dramatizado de esas voces que se presentan de forma directa. No obstante, muchas de las escenas de interacción detectadas no utilizan las voces explícitas, sino que las interpelaciones mutuas consisten en gestos y en rituales de tipo perceptivo y, en especial, en el diálogo de miradas, así como en gestos (casi teatrales) que provocan reacciones corporales. De todos estos intercambios gestuales, el más significativo en *Haïti Chérie*, por cuanto se convierte en un *leitmotiv* metafórico de la interculturalidad, es la interacción sexual. Pero la violencia, el conflicto y los choques se convierten también en parte fundamental de estas representaciones en las que erotismo, poder y violencia van de la mano.

Los diálogos de voces y miradas constituyen el paso previo externo a una interacción corporal íntima. Tienen lugar en el momento del primer contacto a la manera de un proceso de anagnórisis que, sin embargo, en muchos casos no conlleva un verdadero reconocimiento o entendimiento mutuo, pero siempre una forma de acercamiento. En ellos es el otro masculino el que sale al encuentro y toma la iniciativa, exceptuando los episodios con Baudelaire y Marx a los que Erzulie busca voluntariamente. Uno de los más significativos es la conversación entre Sonthonax y Erzulie cuando se encuentran por primera vez. La escena en su conjunto (no solo las voces) es un claro exponente de la literalización teatral de la erótica del poder. En las escenificaciones del contacto con estrategias estructural-semánticas la fórmula del duelo o lucha en zigzag se expresa en las imágenes con reacciones recíprocas y gestos de alcance simbólico o metafórico. Erzulie, que cataliza aquí a los sublevados contra el poder colonial, reacciona ante la petición (interpelación) de Sonthonax y acude a su palacio. Realiza así un movimiento direccional de acercamiento en el que tiene que atravesar el umbral y enfrentarse a la guardia. En el vestíbulo (es decir, en la frontera) se encuentran los protagonistas, cada uno caracterizado con vestimentas que semantizan sus órdenes correspondientes:

el del jacobino y el del vudú haitiano. Durante la cena el juego de seducción de Erzulie para atraerlo hace su efecto y Sonthonax se lanza sobre ella, produciéndose una reacción con movimiento direccional. Transformado (por analogía) en un toro por la excitación sexual comienza un 'rifirrafe' entre ambos en clave humorística que retoma los estereotipos de la literatura de aventuras. Ante las embestidas de Sonthonax, Erzulie se resiste y literalmente lo torea: "Con estas palabras el Comisario se precipitó sobre mí como un toro bufando al que le hubiera vuelto loco el capote rojo fuego del torero. Como buen matador paré sus ataques dejándole caer en el vacío; [...]" (HC 43)[71]. Así puede verse cómo esta escena se desarrolla de forma paralela al diálogo verbal, pero los conflictos, ataques y respuestas que chocan se trasladan a la acción performativa. La disputa prosigue en forma de lucha y duelo que no solo simboliza el contacto y choque de los órdenes discursivos catalizados, sino también el acto sexual que se realiza entre ambos: "Tres, cinco, hasta siete veces habíamos cruzado las espadas y las habíamos sacrificado ante el altar de Venus, cuando mi contrincante al fin envainó las armas y se hundió sin fuerzas en las almohadas" (HC 44)[72]. Los ataques y contraataques terminan relativamente en tablas, Erzulie se convierte en la amante de Sonthonax y defiende su victoria sobre el hombre más poderoso de la colonia al que ha ganado para su causa. La dominación se invierte, pero con consecuencias para ambos. Sonthonax se irá vinculando a los sublevados hasta impulsar incluso la abolición de la esclavitud, mientras Erzulie y sus representados pasan del lado de los españoles e ingleses a aliarse con la República y las ideas de la Revolución Francesa. Por consiguiente, el resultado es una transformación recíproca.

Estas experiencias tienen además resultados productivos, pues, por ejemplo, con Sonthonax a sus pies crea el

[71] Mit diesen Worten stürzte sich der Kommissar auf mich wie ein schnaubender Stier, den das feuerrote Tuch des Toreros um den Verstand gebracht hat. Als guter Matador parierte ich seine Attacken, indem ich ihn ins Leere laufen ließ; [...] (HC 43).

[72] Drei-, fünf-, siebenmal hatten wir bereits die Klingen gekreuzt und auf dem Altar der Venus geopfert, als mein Widersacher endlich die Waffen streckte und kraftlos in die Kissen zurücksank (HC 44).

decreto histórico de la abolición; tras el encuentro con el joven poeta, debido a la furia de Shakespeare, Erzulie tiene que huir ayudada por el primero y en su viaje en barco a la India inventa la salsa Cumberland, símbolo del criollismo; y con su compañera Laura Marx e inspirada por la ideología de su suegro (Karl Marx), realiza su obra *Le droit à la paresse* en la que transforma el marxismo en relación con la liberación de los colonizados y esclavizados. Además en interacción con ella inventa el cubismo, con lo que subvierte otro discurso eurocentrista sobre los otros, pues el cubismo ya no es producto de la adopción de las formas primitivas por parte de la vanguardia del 'artista blanco', sino a la inversa: se genera por la mirada del criollo sobre la europea (Laura Marx)[73].

No obstante, la interacción sexual violenta toma un cariz diferente en otros episodios. Las formas del contacto eurocentrista y aniquilador se manifiestan en intentos de violación y vejación corporal de los que Erzulie sale siempre victoriosa e indemne utilizando la contraviolencia y el humor para defenderse. El choque en estos casos es de tal violencia y falta de respeto que no hay posibilidad de continuar el diálogo, solo de compartimentar y en todo caso de devolver la humillación en forma de defensa y venganza, utilizando armas propias o reutilizando transformadas las del dominador. Destacan aquellos intercambios en los que la relación erótico-violenta adquiere un carácter sádico o masoquista que ridiculiza al amante y subvierte definitivamente esa estructura de poder patriarcal mencionada, así como los deseos y miedos ocultos que la motivan (Buch en Möller y Stückrath, 1992: 95). El componente sádico-machista y sadomasoquista de los contactos interraciales es parodiado con literalizaciones performativas, en particular en el primero y último de estos contactos, pues tanto Colón como Hitler disfrutan sexualmente con el sadomasoquismo. Simbólicamente sacian su apetito sexual siendo castigados por la mujer que para ellos representa lo contrario a la civilización, en un caso, y, en otro, a la pureza racial. Colón para librarse de la culpa por inflingir dolor a otros

[73] Los niños que milagrosamente concibe con Laura Marx no llegan a sobrevivir, lo que indica metafóricamente lo efímero de la alianza con el marxismo.

o desear poseer violentamente busca con este método la exculpación y paradójicamente el placer[74]. Hitler (el lobo) se convierte en un manso perro humillado que se castiga por su deformidad e impotencia sexual (HC 138), es decir, aquel que impulsa la dominación violenta, la aniquilación de otras razas que considera inferiores, muestra en sus deseos ocultos la estructura psicológica típica del carácter autoritario que desea para sí someterse a otra autoridad, y así, paradójicamente, es Erzulie, paradigma de lo femenino, del amor y del criollismo racial, quien se erige como figura poderosa sobre el tirano, deshumanizándolo y sometiéndolo e invirtiendo la relación de dependencia entre amo y esclavo hegeliana, que, según Buch, ha impregnado la relación colonial y la situación postcolonial con consecuencias hasta la actualidad (Buch, 1985: 196-197). La culminación de esta burla al poder y a la agresión violenta es la boda con él, pues el símbolo de unión interracial consiste en este contexto nazi en una subversión de la desigualdad y de la heteronimia impuesta por el occidental.

A pesar de todo, hay un elemento, aparte de los gestos, el humor y la violencia, en el que coinciden estas escenas: entre los participantes aparece algún objeto transicional en el que se materializa el contacto y cuya procedencia cultural es variada. Enlazando con los últimos ejemplos, el primer objeto destacable es el látigo, con el que se ejerce una acción violenta con efectos en el cuerpo ajeno[75]. La comida es el que más se repite. Su unión con el deseo erótico es un tópico literario, frecuente en la literatura de viajes de la época colonial y posterior, y caracteriza además cierta imagen del exotismo que retoman, en parte, algunos indigenistas en Haití como Émile Roumer. Todas ellas son creaciones fruto del contacto y que adquieren ese aspecto de objeto intermedio. El efecto de estas interacciones suele ser doble. Por un lado, se escenifica literalmente el discurso exotista-erotista y se deconstruye la relación de poder implícita en ese discurso, que tiene sus repercusiones en

[74] Esta culpabilidad se expresa en las palabras de Colón y en el paralelismo con la escena anterior en la que él libera a Erzulie del marinero que intenta violarla y manda azotarlo con el látigo de nueve colas.

[75] Otros son el vudú, el oro, la escritura y la literatura.

fenómenos reales del contacto interracial. Pero, por otro lado, se hace referencia con estas microsituaciones ficticias a la forma de los contactos culturales en un macronivel.

1.4.6. *Estrategias que configuran variantes de tipo C*

Este tipo de movimiento semantiza en el texto el paso de un orden cultural a otro y su sedimentación en un macronivel u orden discursivo supratextual, por ello frecuentemente representa o evoca hibridismos orgánicos. Estas representaciones de transferencias culturales en *Haïti Chérie* tienen carácter de acción o actuación más que de adscripción por lo que todas se constituyen como escenificaciones (con estrategias estructural-semánticas) en las que aparece la figura del mediador, así como la perspectiva narrativa desde un orden cultural respecto al objeto 'otro' importado o respecto al 'otro' hacia el que se exporta. Esta posición es la que suele marcar semánticamente la frontera cultural que se traspasa, pero no se presenta la escena desde la voz de los dominadores que se llevan productos coloniales o que trasladan los propios y los imponen en las colonias (HC 70-74). Así pues, aunque se demuestra que los movimientos y las sedimentaciones pueden producirse hacia uno u otro lado, la relación asimétrica de poder determina y condiciona esos traslados en la novela.

En ciertas ocasiones se evocan las transferencias producidas en sedimentaciones y resultados de estas, tal como ocurre con las vestimentas adoptadas por los revolucionarios haitianos (como el *cocarde* de Louverture) y otros sombreros de diversas épocas; pero en la mayoría de las escenas encontradas sí que se explicita el movimiento a través de una frontera espacial y así esta es la estructura subyacente que más se repite para este modelo. Los elementos que se trasladan, además de los esclavos, son objetos, productos y símbolos culturales, así como ideas que se adscriben a un discurso. Estos se combinan textualmente con los elementos del orden de llegada y se produce la transformancia innovadora y la resignificación. El emisor del enunciado

realiza la función de tercero ordenador de esos órdenes, pero, por otro lado, también el movimiento al atravesar un obstáculo, delimita el espacio que se divide metafóricamente en el orden de procedencia y el de llegada. Ese obstáculo que se convierte en frontera suele ser el océano, pero los órdenes que separa varían según la interacción.

No obstante, estos elementos que se trasladan y devienen 'otros' superan parcialmente tales divisiones. Para que sea completa la sedimentación es necesario un elemento común o similar en el orden de llegada, ya sean otros frutos o la existencia de oro, pero el valor y significado cambian respecto al origen y orden propio y los frutos son exóticos en relación con los 'propios' y el oro adquiere un valor de riqueza y poder económico-político, convirtiéndose en objeto fundamental de deseo.

Si bien algunos intentos de sedimentación, como la fiesta del "Ser Supremo", fracasan, el traslado de otros elementos y símbolos del orden jacobino, al menos temporalmente sí que se sedimentan y se adoptan en las colonias pues al ser más concretos son más fácilmente identificables para los colonizados. Se trata, sobre todo, de la guillotina y la bandera tricolor que sustituye a la monárquica. El movimiento de transferencia se realiza a través del mar, pero se detalla también el traspaso de la frontera coralina y su instalación en la costa haitiana, lo que muestra simbólicamente esa fricción. La población espera la llegada de los comisarios de la República en el puerto y desde allí Erzulie toma el rol de un tercero observador y testigo (HC 33-35). En este pasaje de contenido metafórico la fragata y las corvetas que representan alegóricamente la libertad, la igualdad y la fraternidad llegan a la isla, pero la libertad trae consigo la máquina de la muerte, el terror y la imagen del caos, a lo que se suma la bandera en llamas que simboliza la breve duración de la República jacobina o el final de la institución en Haití. Sin embargo, durante los meses siguientes tanto los sombreros de la revolución, como la tricolor y la guillotina serán adoptados por los ciudadanos de la colonia. Como indica, por ejemplo, la aceptación masiva de la guillotina como espectáculo, cuyo éxito se debe a la repetición del ritual al que acaban acostumbrándose

(HC 37). Aunque la guillotina tiene la misma función en Francia y el representante de la institución colonial (Sonthonax) se encarga continuamente de supervisarla, las ejecuciones tienen una connotación también de tipo racial que no se ve en el orden de partida, en este sentido su significado también se ha transformado. En definitiva, estructuralmente, las representaciones de estos movimientos se asemejan a las de tipo A, pero su fricción y sedimentación tienen un alcance amplio con consecuencias colectivas. La incidencia en el macronivel también caracteriza al modelo siguiente.

1.4.7. *Estrategias que configuran variantes de tipo D*

La observación desde una macroperspectiva del entramado transsimbólico de movimientos y enlaces transculturales puede darse en un nivel particular (D2) o en uno suprasituativo (D1). Las configuraciones estéticas que tienen este alcance simbólico-conceptual en *Haïti Chérie* se construyen con estrategias estructural-semánticas o uniendo estas a las lingüístico-retóricas y pueden ser tanto hibridismos artificiales como orgánicos. Por lo que se refiere a la figura del tercero ordenador e intermediario, este rol lo adoptan además del lector, una figura activa que transita cuando se trata de actuaciones y la perspectiva del emisor (narrador) cuando lo que se presenta son adscripciones de sentido.

Un ejemplo típico es la representación de la figura de Erzulie como 'transmítica', como un mismo objeto o ser atravesado por múltiples órdenes, es decir, transcultural en el nivel particular (D2)[76]. La fórmula de enlace lingüístico se corresponde con varios símbolos diferenciados culturalmente (no intrincados) que se yuxtaponen dialógicamente en el mismo enunciado y cuyo alcance simbólico es una multicodificación cultural de capas superpuestas para un mismo objeto (como una polifonía de posiciones discursivas); pero en este caso concreto, debido a la dimen-

[76] Recuérdese el ejemplo citado del prólogo de la obra (dentro del apartado II.1.3.3.) que comienza con las palabras "Ich habe viele Namen […]" (HC 8).

sión mítica universal que le proporcionan esos símbolos, la figura se entiende como un ser transcultural también en el sentido extensivo, pues tiene un alcance planetario que atraviesa las fronteras culturales. No obstante, adquiere varias adscripciones y formas particulares diferentes en la fricción con los diversos esquemas culturales (de tipo mítico-religioso). En consecuencia, como se ve por este ejemplo, en algunos casos pueden coincidir las dos fórmulas del movimiento reticular (D1 y D2). El resultado es una figura, elemento y fragmento textual que transgrede la identificación con un único orden y que expresa el imaginario planetario como una diversidad entrelazada de variaciones y no como un todo homogéneo. Se crea de esta forma un nuevo esquema híbrido mediante el texto en el que los materiales actúan en el nivel textual lingüístico y en su alcance simbólico se transforman de tal modo que su significado solo existe en ese marco híbrido, por cuanto están en relación con los otros esquemas. Así, por ejemplo, Yemanjá, Venus y la Madona de Guadalupe configuran el mismo ser híbrido (Erzulie) y se interralacionan dialógicamente porque se adscriben a órdenes culturales (voces) diferentes que están aquí unidos por analogía y contraste, con lo cual Yemanjá no es una deidad aislada que se adscribe al orden de creencias brasileño o caribeño, sino que se subraya su cualidad amorosa en relación y complemento a los otros seres enumerados que atraviesan y componen a Erzulie. Por consiguiente, la función primera de estas representaciones es mostrar la heterogeneidad y multicodificación global e incluso a veces el carácter común o universal; pero, en segundo término, también pueden poseer una función carnavalizadora, que se desprende del tono humorístico y del montaje con elementos de diferente rango (desde la mirada del tercero observador-lector) contrapuestos o muy diferenciados, poniéndolos al mismo nivel. Por ejemplo, en este pasaje, consisten en la unión de las figuras míticas mencionadas con la Prostituta Babilonia o con Mata Hari (HC 8).

Pero las expresiones de este modelo de movimiento no se reducen a descripciones o adscripciones de este tipo, sino que también las acciones y escenificaciones, sobre

todo de movimientos, tienen relevancia. Para facilitar la comprensión de las variantes halladas es preciso comenzar por el modelo D2, el que se da en un nivel particular, dado que el tipo más extensivo (D1) proviene a menudo de formulaciones de D2.

En primer lugar, en la misma línea del ejemplo explicado, una de las variantes predominante es la mezcla de estrategias (estructural-semánticas y lingüístico-retóricas) en las que los esquemas intersimbólicos actúan con la misma fórmula de junción mencionada. Es decir, se basan en la junción por asociación, oxímoron y yuxtaposición de símbolos que se adscriben a órdenes culturales diferentes, pero atraviesan un mismo objeto, mostrando transformaciones en el paso del tiempo, su carácter transhistórico o transmutante y rescatando esas memorias. Puede tratarse de actuaciones de ese elemento que atraviesa órdenes y que se va impregnando de ellos, creando esa multicodificación. Así, por ejemplo, Erzulie es transmutante. Con sus continuos viajes y roles va yuxtaponiendo diversos órdenes en su identidad. Tal y como ella misma indica en el prólogo a propósito del ejercicio de su oficio por todo el mundo, está atravesada por unos y otros, que son enumerados y yuxtapuestos en el texto. Con lo cual, sus movimientos y transgresiones de fronteras se expresan con esas actuaciones del principio, además de con las escenas de los viajes y contactos del resto de la novela[77].

Un carácter más pasivo, en este sentido, representa la enumeración en distintos episodios de los cambios de nombre de un mismo espacio, ya sea la propia Haití o el Môle St. Nicholas. Esas denominaciones son símbolos lingüísticos que catalizan órdenes y épocas, convirtiendo el elemento (en este caso el espacio) en un objeto atravesado por la historia y las culturas. Así la Schildkrötenbucht (Bahía de la tortuga) se denomina, tras la llegada de Colón, Tag Môle St. Nicholas (HC 10) y Haïti (el nombre que recibe en francés oficial, no en criollo, aunque de origen precolombino, y que aparece en todo el texto confrontado

[77] Ella misma señala que es producto de esos cruces, un ser atravesado (HC 28-29), aunque en esa autoidentificación no utiliza la combinación de estrategias de la misma forma exactamente, ya que solo explica el resultado final. Se trata más de una adscripción que de actuaciones.

con el orden lingüístico alemán del resto) se llamaba Quisqueya (HC 12).

En segundo lugar, cabe destacar otra fórmula que adopta esta mezcla de estrategias y que tiene un efecto distinto también para configurar entrelazamientos transculturales de tipo D2. En ella los símbolos adscritos a órdenes diferentes también aparecen yuxtapuestos o relacionados sintácticamente en la escena, pero no intrincados en el nivel lingüístico-textual. Sin embargo no hace referencia a un mismo objeto atravesado por varias capas o memorias como en los casos previos, sino que consiste en un montaje que conforma un conjunto, al cual el lector (figura del tercero) es el que le adscribe un carácter híbrido transcultural: es su mirada la que engloba y advierte las transgresiones y los límites. Las descripciones de las masas humanas en varios pasajes son buena muestra de ello:

> A mi llegada pululaban en el nuevo mundo los emigrantes de todas partes que habían huido de la revolución en las colonias francesas a Luisiana: monárquicos y girondinos, jacobinos y jesuitas, mercaderes y señores coloniales con sus sirvientes negros y sus queridas de color se daban aquí cita con barqueros del Mississippi y comerciantes del pieles de las Montañas Rocosas, indios de las tribus Chictaw y Chickasaw, vaqueros mexicanos y tramperos canadienses, que intentaban vender sus mercancías en Nueva Orleans (HC 91)[78].

Los elementos heterogéneos y que se encuentran en un mismo marco textual se enlazan, no solo porque así lo disponga el narrador, sino porque cada objeto catalizador se vincula con el conjunto que contribuye a crear y porque no se limita a relacionarse sintácticamente, sino que el nivel discursivo salta a la vista por el contraste y obliga a otro nivel de interpretación. La combinación es aleatoria y llama la atención sobre el mismo carácter diverso, pero este subraya el hecho diferencial discursivo de las clases y

[78] Bei meiner Ankunft in der neuen Welt wimmelte es dort von Emigranten aus aller Herren Länder, die vor der Revolution in den französischen Kolonien nach Louisiana geflohen waren: Royalisten und Girondisten, Jakobiner und Jesuiten, Kaufleute und Kolonialherren mit ihren schwarzen Domestiken und farbigen Maîtressen gaben sich hier ein Stelldichein mit Flußschiffern vom Mississippi und Pelzhändlern von der Rocky Mountains, Indianern vom Stamme der Choctaw und Chickasaw, mexikanischen Viehhirten und kanadischen Trappern, die in New Orleans ihre Waren an den Mann zu bringen versuchten (HC 91).

las razas que se nivelan en el fragmento textual y cuya asimetría también se expresa en las actividades de cada uno. Así, la interrelación del collage no se limita a un 'estar al lado de', sino que muestra otras fuerzas coadyuvantes e invita a la reflexión sobre la construcción de las diferencias y la diversidad.

En tercer lugar han de señalarse las escenificaciones de movimientos con la misma fórmula de unión de objetos heterogéneos que producen un entramado o conjunto, una variable que se desarrolla fundamentalmente con estrategias estructural-semánticas y que posee la peculiaridad de derivar en ocasiones en el modelo D1. Las travesías de Erzulie enlazando puntos en el espacio son un claro ejemplo y poseen un alcance metonímico que hace referencia a un entramado más amplio, global e histórico o suprarregional, como las redes del comercio colonial transoceánico o del legado de la esclavitud en los que hay muchos órdenes culturales, espacios y agentes intermediarios implicados. En referencia a este último fenómeno Erzulie actúa como figura transitante y atravesante que representa a las víctimas de tal negocio, pero enlaza además como en un pastiche episodios diversos de distintas aventuras y épocas (HC 21-22). Cada uno es una especie de microcruce con esos otros que le va impulsando al siguiente, como en una alternancia de movimientos y limitaciones en el camino, que iluminan las interacciones entre unos y otros en esa red que arranca, para ella, al ser vendida por la Inquisición (primera implicada en el negocio, según la novela). He aquí un extracto que da muestra de esos microcruces y de cómo el negocio triangular se urdía en manos de las potencias europeas, de algunos mandatarios africanos y de los vendedores de esclavos en las colonias americanas:

> El barco […] que debía transportarme a Argelia fue apresado ante la costa norteafricana por los piratas del Rif, cuyo líder me regaló al rey de Dahomey porque él prefería niños griegos incircuncisos. Después de atravesar el Sáhara con una caravana de sal, serví en el palacio de barro de la capital Abomey en la guardia personal del rey que se componía solo de mujeres, para lo cual me sirvieron mis habilidades en el lanzamiento de jabalina y en el tiro con arco. [...] En uno de esos atracos caímos en una emboscada de mercaderes árabes de esclavos; su jeque *Abderrahman* –¡Allah ben-

> diga su alma, porque él siempre me trató bien!– me vendió a un capitán portugués de nombre da Costa que se hacía a la mar con un cargamento de negros desde Ouidah hacia Bahía, pero por el camino fue apresado por corsarios británicos, cuyo comandante, un tal Francis Drake, poco antes había sido nombrado caballero por Elisabeth I (HC 21-22)[79].

Mientras en el primer ejemplo visto en este apartado el modelo D1 se configuraba mediante la junción intersimbólica en referencia a un mismo objeto atravesado y la mezcla de estrategias, esta última fórmula se corresponde con la creación de una red con objetos diferentes y el aspecto lingüístico-retórico es menos relevante que el estructural-semántico. Estas puede decirse que son las dos fórmulas halladas para la representación del modelo D1. No obstante, no han de olvidarse las representaciones de resultados de este modelo en las que el movimiento transcultural no se escenifica, pero está implícito. Consisten en expresiones o semantizaciones del éxito o del alcance mundial de algún objeto o figura que trasciende las fronteras del orden original frente al resto de órdenes, es decir, se globaliza, como por ejemplo el tanga (HC 10) o el pollo criollo (HC 22).

1.5. Conclusiones

El análisis de las formas estéticas para configurar la interculturalidad en *Haïti Chérie* muestra que el texto no solo representa el fenómeno, sino que se teje en gran medida, mediante dialogismos interculturales. Es decir, se compone gracias a translimitaciones de fronteras (restricciones)

[79] Das Schiff, das mich [...] nach Algier transportieren sollte, wurde vor der nordafrikanischen Küste von Rif-Piraten gekapert, deren Anführer mich, da er unbeschnittene Griechenknaben bevorzugte, dem König von Dahomey schenkte. Nachdem ich mit einer Salzkarawane die Sahara durchquert hatte, diente ich im Lehmpalast der Hauptstadt Abomey in der nur aus Frauen bestehenden Leibwache des Königs, wobei mir meine Fertigkeiten im Speerwurf und Bogenschießen zustatten kamen. [...] Auf einem dieser Raubzüge gerieten wir in einen Hinterhalt arabischer Sklavenhändler; ihr Scheich Abderrahman – Allah sei seiner Seele gnädig, denn er hat mich immer gut behandelt! – verkaufte mich einem portugiesischen Kapitän Namens da Costa, der mit einer Ladung Neger von Ouidah nach Bahia absegelte, unterwegs aber von britischen Korsaren aufgebracht wurde, deren Komandeur, ein gewisser Francis Drake, kurz zuvor von Elisabeth I. zum Ritter geschlagen worden war (HC 21-22).

de órdenes culturales, lo cual va ligado irremediablemente a la codificación o evocación de esos mismos límites que traspasa. Pero, precisamente la conciencia y comprensión de esta paradoja constituye una concepción contemporánea de la interculturalidad que late en el texto y condiciona su composición estética. Y, dado que esos dialogismos interculturales son esenciales, pues sin ellos la novela prácticamente desaparecería, dicha composición determina la interpretación textual.

Las estrategias explicadas permiten contraponer, entrelazar y trascender esquemas de órdenes culturales con menor o mayor efecto transformador, pero al convertir 'algo' en otro, tal y como permite el objeto transicional literario, Hans Christoph Buch se encuentra con las restricciones y dicotomías discursivas (igual que ocurre con el código lingüístico en general) para explicar y hablar de cuestiones culturales, lo cual plantea un doble problema. Por un lado, para superarlas, ha de hacerse referencia a ellas y, por tanto, reproducirlas parcialmente (contribuyendo a esa herencia) y, por otro lado, dichas delimitaciones y asimetrías no pueden evitarse del todo por dos razones, porque faltarían anclajes supratextuales (colectivos) para que el lector supiera de qué se está hablando o qué se critica y porque la asimetría es consustancial a las relaciones intersubjetivas e interculturales. Ante estas problemáticas podría pensarse que la obra no es más que una autodeconstrucción del discurso eurocentrista (sobre el otro y sobre el contacto) desde la 'propia' posición discursiva europea, pero esta sería una concepción restrictiva que no superaría la dicotomía. O, por el contrario, también es posible caer en la tentación de considerar el contenido sobre Haití como una construcción o retrato que acerca lo específico frente a lo europeo y su auténtica voz, recogida en las referencias intertextuales. Pero la ambivalencia y la multidimensionalidad que se han demostrado tanto en la estructura narratológica como en las composiciones dialógicas intersimbólicas impiden interpretar así la novela. Respecto a la deconstrucción, ni es exclusivamente la de discursos coloniales (aunque sí mayoritaria) porque se deconstruyen otros discursos (como la retórica

de la revolución haitiana), ni se representa desde la propia mirada postmoderna colonial y europea, sino que es la voz y la posición de otros personajes como Erzulie la que la lleva a cabo. Y, por lo que se refiere a la construcción de la historia haitiana y americana, la forma de proceder en la novela está lejos de tal delimitación, porque sería otra forma de caer solo en la restricción de 'algo' sin atender a las hibridaciones y translimitaciones que existen en él y que también son inevitables al configurarlo. Como indica Lützeler para la literatura de la mirada postcolonial, estos autores no cuestionan la existencia del sujeto y de su identidad, sino la autonomía de esta y muestran que es móvil e híbrida (Lützeler, 1995: 44). Esta afirmación sirve por extensión aquí, no solo a las identidades de sujeto, sino también a la categorización de los objetos retratados o descritos y se corresponde con la concepción intercultural paradójica. Así pues, como se desprende de los modelos de interacción analizados en el apartado precedente, todas las variantes pueden tener función crítica o deconstructiva y constituyen a la vez entrelazamientos textuales con esos órdenes que invocan. Por tanto, su poética se mueve en el terreno ambivalente entre la deconstrucción y la construcción cultural. En ello va a consistir la solución que aporta el texto de Buch y que se resume en tres ideas o funciones de la composición intercultural textual:

1. la primera, que lleva a las dos siguientes, consiste en la construcción narrativa de la historia entre acercamiento y alejamiento;
2. la segunda, versa sobre la deconstrucción crítica (disolución) de discursos, de hibridismos orgánicos, de clichés del contacto y otras predeterminaciones;
3. y la tercera, plantea una construcción y representación alternativa mediante los entrelazamientos (el trascender de los límites).

Por lo que se refiere a la primera función, la novela no constituye la creación de una heteroimagen al uso, como en otras obras de viajes y lugares lejanos para el lector, que serviría para producir una autoimagen del europeo. El acercamiento no se limita a aproximar un supuesto 'ex-

traño' para el lector europeo, como algo específico o peculiar aislado y totalmente contrapuesto. Por el contrario, lo que Buch promueve es el acercamiento de lo lejano y el extrañamiento de lo cercano, pero entre sí (no solo en la dirección de lo lejano y cercano para la posición 'europea'), colocándolos a un mismo nivel. Los patrones y esquemas de pensamiento, las concepciones del mundo chocan en el texto, pero también se entrelazan y desvelan su carácter cultural híbrido. Así, por ejemplo, la retórica de la revolución haitiana, las manifestaciones del vudú o el discurso ideológico nacionalista de F. Duvalier desvelan su hibridismo entre implicaciones africanas, europeas y americanas; mientras, por muy excluyentes y exotistas que resulten las creaciones europeas con el otro, estas también son respuestas y formas de incorporarlo. Esto conlleva que la dinámica entre alejamiento y acercamiento sea compleja y tenga resultados polivalentes que no pueden reducirse a la idea de que la obra construye un discurso monológico sobre Haití. Esta es una forma de superar al menos textual y artificialmente las dicotomías jerárquicas, pero siendo consciente de la falta de equidad real por la desigualdad de poder.

Desde luego, esa dominación y relación jerárquica amo-esclavo durante siglos, que se refleja también en la continuación en el mundo postcolonial con el peso de las potencias occidentales en el Haití del siglo XX, pone de manifiesto la categorización de un Primer y un Tercer Mundo, pero la novela muestra el carácter arbitrario y circunstancial de la misma, pues rompe, como señala Uerlings para la primera novela de la trilogía, con el esquema de víctimas y verdugos (Uerlings, 1997: 233) y con el tópico de la violencia como consustancial al Tercer Mundo, ya que la violencia que discurre por toda la obra no es exclusiva ni de los europeos, ni de los haitianos, sino humana. Con esta mirada postcolonial se demuestra la flexibilidad transcultural (Dubiel, 2007: 91), que atraviesa no dos mundos separados, sino uno entero. Lo que Buch demuestra, antes incluso de que se extendiera el concepto de "globalismo", es que esa división no es tan fija ni insalvable, que la complejidad y los procesos de hibridación continúan pese a las dominacio-

nes y a los aniquilamientos históricos, y que aún quedan el humor y la potencialidad de la literatura para transgredir esas divisiones y para desmantelar las jerarquías de poder, con lo cual no se elimina del todo cierta esperanza.

En cuanto a la segunda función, la de la deconstrucción crítica, como en ese proceso híbrido ha tenido tanto poder la empresa colonial (como otras dominaciones históricas en su momento), sus consecuencias y discursos han calado hasta el punto de que es prácticamente imposible utilizar el lenguaje y otros códigos culturales, sin encontrar memorias de discriminación y de dicotomización, por ello Buch opta por parodiar, disolver u ofrecer una resignificación y polivalencia de esos esquemas que reproduce o evoca en el lector. Dado que estas deconstrucciones se realizan entrelazando posiciones o esquemas que se adscriben a órdenes culturales diferentes, textualmente tienen formas compositivas también interculturales. Pero son dialogismos asimétricos en un sentido opuesto a la asimetría jerarquizante del discurso que subvierten. Así, por ejemplo, las literalizaciones performativas que realiza Erzulie de los discursos exotistas son parodias en las que el lector advierte la perspectiva asimétrica y humorística de Erzulie que contrasta con lo que ocurre en escena y así las proyecciones europeas no se crean sin la presencia o colaboración del 'otro'. No obstante, dado su hibridismo, en ocasiones los extrañamientos irónicos y paródicos no se limitan al ataque crítico, sino que pueden mostrar también la polivalencia que han adquirido o la transformación híbrida con modelos sobre todo de tipo A22, A3, B o C. Y, así, algunas formas racistas y exotistas evocan ese carácter en el lector, pero exponen también otro valor, ya sea el antiguo sentido o uno nuevo generado porque los aludidos lo han incorporado y subvertido, como cuando aparece el término en boca de Louverture (HC 82) o de Erzulie en múltiples enunciados.

Por lo que respecta a la tercera función, esta completa la concepción alternativa enunciada en la primera función construyendo un texto que no solo pone al mismo nivel y trata de superar la dicotomía de los dos mundos, sino que lo hace configurando encuentros que no sirven solo

para desmontar las jerarquías, sino también para exponer una noción transcultural e interconectada del mundo. Demostrar que hay un mundo no es suficiente porque esta visión puede ser homogénea y reduccionista, por eso es tan importante hacer visibles las interconexiones culturales que lo conforman. Mediante encuentros, conquistas, abordajes, transacciones comerciales, intercambios corporales, comparaciones, asociaciones y superposiciones se van entrelazando los acontecimientos de la historia y, por tanto, enlazando a la vez esquemas de órdenes culturales y se refracta una concepción del mundo atravesado y configurado como una red de movilidades culturales. Este efecto se logra gracias a dos fórmulas: las estrategias compositivas que representan los intercambios, especialmente el encadenamiento de múltiples contactos y la expresión a escala 'macro' o transcultural; así como la composición del texto mismo como producto transfronterizo e híbrido.

El resultado, tal y como se ha visto en el análisis, son transformaciones del material, procesos de metamorfosis o de devenir en 'algo ajeno' y recombinaciones innovadoras. Gracias a todos ellos se transmite una concepción más compleja que la de un contacto cara a cara entre un supuesto orden 'europeo' y otro 'haitiano', porque se expresa el entretejimiento de esquemas cuya ordenación también va cambiando y así se transmite de forma modélica la idea de un dinamismo transcultural diacrónico formado por transgresiones y restricciones culturales. Y el texto, por su parte, es también transcultural, pues coproduce esa complejidad con sus transformismos y su dinámica interna. No obstante, estos objetivos solo se alcanzan porque el lector está incorporado implícitamente en los intersimbolismos interculturales y transculturales, ya sea como interlocutor, con sus respuestas anticipadas o como figura del tercero *voyeur* que pone en relación y se hace preguntas sobre los entrelazamientos y contactos.

Finalmente, la suma de estas tres funciones y el papel que se confiere al lector, conducen a una dimensión valorativa y ética que procura sensibilizar, que informa, pero también mueve a cuestionarse las convenciones y criterios consabidos. Así, la paradójica estructura de la novela entre

construcción y deconstrucción, no implican un relativismo de valores, sino, por el contrario, un compromiso ético y crítico que desentraña y advierte de las causas de las relaciones jerárquicas y conflictivas.

2. Hugo Loetscher: *Die Augen des Mandarin (Los ojos del mandarín)*

> El ojo que ves no es
> ojo porque tú lo veas,
> es ojo porque te ve.
> (Antonio Machado,
> *Proverbios y cantares*)

2.1. Un diálogo intercultural para un encuentro planetario

Los ojos, el órgano visual, constituyen un elemento destacado en el título y en el comienzo de la novela *Die Augen des Mandarin* (1999) de Hugo Loetscher[80]. Este lugar preminente no es casual, ya que esos umbrales de acceso al mundo son uno de los principios motores de la estética de Loetscher a lo largo de su producción literaria. La percepción para Loetscher, igual que para Buch, se erige en elemento fundamental que condiciona la visión del mundo y por ende su plasmación mediante el lenguaje. Loetscher, consciente de esta función que posee la forma de mirar, explora sus posibilidades como instrumento para acercar

[80] Hugo Loetscher (Zúrich, Suiza 1929-2009) estudió política, economía, sociología y literatura en Zúrich y París y estuvo vinculado al movimiento estudiantil en Suiza. Tras doctorarse en filosofía política, trabajó como periodista, redactor y editor, sobre todo, en el ámbito de la crítica literaria, pero en 1969 se estableció como escritor independiente. A partir de los años 60 realizó también numerosas estancias en Asia y América. Autor polifacético, ha escrito prosa, lírica y teatro radiofónico, desde que en 1963 publicara su primera novela, *Abwässer*. A sus grandes novelas sobre el Inmune se suman la novela *Herbst in der grossen Orange* (1982) que gira en torno a la ciudad de Los Ángeles, *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung* (1979) que tiene como eje la región del Nordeste brasileño y varias colecciones de relatos y ensayos. Su prestigio internacional viene avalado por las numerosas traducciones de sus obras y por los muchos premios y menciones de honor que ha recibido. Para una revisión del estado de la cuestión sobre la obra de Loetscher véanse los estudios de Romey Sabalius, Jeroen Dewulf y la compilación editada por Dewulf, en colaboración con Rosmarie Zeller (2005).

el mundo, para ampliarlo, descubrirlo e inventarlo en la literatura. Por ello, ya desde sus comienzos como escritor busca fórmulas como la perspectiva desacostumbrada desde los márgenes o el cambio de perspectivas frente a las convencionales, desvelando lo que habitualmente pasa desapercibido. Es decir, por medio del movimiento intenta acercar lo extraño y desfamiliarizar lo cercano[81]. Como él mismo señala en sus conferencias sobre poética, la verdad siempre es más vasta de lo que se establece para un determinado momento o época y por eso la escritura, que tiene la capacidad de mostrar múltiples posibilidades de la realidad y de la percepción tiene una función cognitiva. Pero con un potencial así, la literatura exige para Loetscher un compromiso ético ([1988] 1999: 60).

Si a esta cuestión de la percepción se añade la segunda parte del título "des Mandarin", resulta que esa constante de su obra que es la perspectiva se ve aquí unida a una marcación cultural de la mirada. Así pues, el otro eje, que se perfila ya en la narrativa anterior de Loetscher, es la dimensión cultural y, en especial, el encuentro intercultural. No en vano varios investigadores consideran *Die Augen des Mandarin* como una continuación y un desarrollo de sus dos famosas novelas, *Der Immune* (1975) y *Die Papiere des Immunen* (*Los papeles del Inmune*) (1986)[82]. Esa pluralidad se desarrolla hacia un hibridismo, que Dewulf denomina como "mulatización" (1999, 2001, 2003: 269-271 y 2005: 167), en referencia al concepto brasileño de *mulatização*. Así, como indica Dewulf, mucho antes de que el concepto

[81] Algo que resume la siguiente cita de *Der Immune* en homenaje a los versos del poema "Yo soy un hombre sincero" (1891) de José Martí: "Lo que más le hubiera gustado es haber ido a todas partes y haber venido de todas partes, hasta que todo lugar extraño se hubiera vuelto familiar y todo lugar familiar se igualara a uno extraño y no hubiera más diferencia entre familiar y ajeno" ("Am liebsten wäre er in alle Richtungen gegangen und aus allen Richtungen zurückgekehrt, bis jeder fremde Ort ein vertrauter wurde, jeder vertraute sich einem fremden anglich und es keinen Unterschied mehr gab zwischen vertraut und unvertraut") (Loetscher [1975] 1988: 93).

[82] Y, en efecto, puede constatarse ya en ellas un intento de retratar la pluralidad del mundo que se cuela en el interior del protagonista, el cual tiene que distanciarse e inmunizarse para no sucumbir ante la cantidad de sentimientos e informaciones. Véanse al respecto las comparaciones que establecen: Dewulf ([2004] 2005: 163-182 y 2003); Isenschmid (1999); Studer-Alder (en Dewulf, 2005: 535-536) y Vilas-Boas (2002).

de "globalización" se pusiera de moda, Loetscher ya había comenzado a tratar esta cuestión (2005: 163) y, añado, a indagar en las posibilidades estéticas para retratar esa sensación o visión del mundo[83].

Die Augen des Mandarin conjuga las dos tendencias de sus obras anteriores. Por un lado, tematiza el encuentro en forma de diálogo y, por otro lado, expresa la experiencia actual del encuentro con el mundo, es decir, la visión y concepción cada vez más globalizada, que no totalizadora, del mundo heterogéneo. A lo que se suma, que al ser una novela de marcado carácter discursivo y reflexivo, en numerosos pasajes la misma forma de mirar o de interpretar y categorizar el mundo y las culturas son el objeto de reflexiones y de críticas. Así, la novela de fragmentos entrelazados trata múltiples temas, pero el armazón de las dos partes consiste en el diálogo entre Past, el protagonista suizo, y un mandarín chino del siglo XVII. Como explica Loetscher, la obra consiste en el encuentro entre ambos y lo que representan (Oriente y Occidente), pero también en historia y presente: "Se trata de un perplejo que quiere 'comprender' en una época de confusión, de la cual procede también el chino" ("Es geht um einen Perplexen, der 'drauskommen' möchte, und dies in einer Epoche des Wirrwarrs, aus dem auch der Chinese kommt") (Loetscher en Wiget, 1999: 92).

En la primera parte, Past recoge la pregunta que hiciera un mandarín hace 300 años en la corte china y la transforma, dirigiéndosela a sí mismo, en "¿Es posible ver con ojos verdeazulados?" ("Kann man mit blaugrünen Augen sehen?") (AM 7)[84]. Este pretexto sirve para crear un diálogo mental con el mandarín, sin salir de su despacho y de su casa, una conversación interna en la que las respuestas son recuerdos y reflexiones. Es decir, lo que se puede ver con

[83] Si en las primeras novelas las diferentes perspectivas, espacios nuevos, estilos y lenguajes iban cambiando de novela a novela, en *Der Immune* ocurre de capítulo en capítulo, mientras en *Die Papiere des Immunen* aparecen ya lo que Dewulf define como rasgos propios de un "hybriden, transkulturellen Ineinanders" (entrelazamiento transcultural híbrido) (2005: 168), es decir, que se presenta una visión planetaria en algunos episodios o pasajes de la novela que apuntan a lo que se va a fraguar en *Die Augen des Mandarin* años después.

[84] Las referencias y citas de *Die Augen des Mandarin*, se indican con la abreviatura "AM" en este estudio.

los ojos es siempre algo que ya ha pasado cuando se cuenta, por tanto, el ingrediente fundamental de la narración es la memoria en relación con la percepción actual sobre esos recuerdos[85]. Con ellos Past va entrelazando y asociando episodios pero no de forma cronológica, sino a través del lenguaje, puesto que en torno a un motivo concreto (a menudo de carácter natural o universal-antropológico) va uniendo esos fragmentos de memoria y de mundo que atraviesan tiempos y espacios, sin más orden que la analogía o el contraste. Los temas más profundos se van entrelazando alrededor de esos motivos y unos y otros reaparecen en nuevas asociaciones.

Por otro lado, en la segunda parte, el mandarín cobra vida y sale de la cubierta del libro; así pues, si la conversación en la primera parte consiste en anticipar e involucrar la voz del otro en el propio enunciado al responder y dirigirse a ella, en la segunda parte puede decirse que se trata de un diálogo intersubjetivo intercultural escenificado en el que cada cual presenta su voz y conversa sobre el mundo de ayer, de hoy y del futuro. Así se va configurando una estructura reticular hipertextual en torno a campos semánticos. El término o motivo sobre el que gira el texto adquiere relevancia compositiva porque puede multiplicarse en dos (o más) direcciones y considerarse como concepto sobre el que reflexionar o como metáfora con un alcance simbólico, imaginario e intuitivo. Para Loetscher el juego con estas dos posibilidades de la palabra es lo que confiere el carácter artístico a la obra literaria ([1988] 1999: 258) ya que es vital para la polivalencia y permite que se conjuguen las dos tendencias con las que se construye el mundo narrativo: la conceptual-argumentativa o ensayística y la narrativa-pictórica ([1988] 1999: 262). Pero cuando no es suficiente, Loetscher acude al recurso de la ironía que amplía con la ambivalencia las posiblidades significativas

[85] De aquí procede precisamente el nombre de Past, que significa 'pasado' en inglés. Con lo cual, pese a representar a un suizo en principio, su nombre se corresponde con lo que a lo largo del libro se considera la nueva lengua franca de comunicación (frente al latín): el inglés. Por tanto, el pasado que representa no es solo el de Suiza, es una memoria mundial (aunque desde una posición asimétrica) que muestra las situaciones del pasado que han llevado al sentir actual sobre el mundo.

del lenguaje y desvela las contradicciones del mismo, convirtiéndose potencialmente en un recurso antijerárquico (Loetscher [1988] 1999: 96).

Ambos se comunican en alemán con acento suizo y, pese a su distinto color de ojos y, por tanto, simbólicamente, a su diferente percepción del mundo, ambos utilizan, paradójicamente, la expresión típica suiza "nicht drauskommen" (no comprender) para señalar su falta de entendimiento de lo que les rodea, de manera que desde un principio puede advertirse ya cómo las diferencias aparentemente insalvables entre uno y otro no son tan extremas, pues el mandarín, por ejemplo, comparte la forma de 'no comprender' suiza, es decir, la supuesta peculiaridad o 'esencia' de la otra cultura[86].

En su intento de "drauskommen" (comprender) cada uno crea sus propias asociaciones y vínculos para encontrar sentido, saltando y transitando de unas palabras a las siguientes, tejiendo, en consecuencia, un recorrido virtual como el usuario que navega por la red. Así, producen una recepción-lectura del mundo del pasado y del presente que no es lineal. Cada nuevo enlace o emparejamiento que se establece va despejando estas piezas que se hallaban debajo ocultas y que una vez visibles pueden también crear asociaciones tal y como sucede en el famoso videojuego "Shangai"[87], al que se enfrentan simbólicamente primero

[86] En este sentido cabe señalar que Past recibe desde niño el apodo de "der perplexe Chinese" (el chino perplejo), lo cual se debe a su curiosidad, a su predilección por la palabra "perplex" con esa incógnita "x" al final y al gesto que realiza con los ojos para tratar de ver mejor y de escudriñar la realidad.

[87] Es un juego de estrategia, al que puede jugarse en solitario o en pareja, también llamado "MahJongg Shangai" y cuya base es, como indica el nombre, el Mahjong (juego de los gorriones) de origen chino, el cual parece estar relacionado con el antiguo oráculo. Esto último proporciona un indicador para que el dragón que aparece al terminar el juego pueda asociarse en la novela con el futuro o el nuevo comienzo, aparte del hecho de que los dragones formen parte de la fiesta china de Año Nuevo. El "Shangai" consiste en emparejar las 144 fichas (o tejas), divididas en dragones, flores, estaciones, vientos, caracteres, discos y bambúes, que están formando una especie de pirámide de cuatro alturas. Cada pareja de fichas iguales se elimina y el objetivo es que desparezcan todas. Solo se puede seleccionar una ficha si está libre en uno de sus lados y no tiene otra encima. La versión electrónica más popular tiene diferentes niveles de dificultad. El videojuego fue creado en 1981 por Brodie Lockard y se convirtió en un éxito cuando "Activision, Inc." lo recreó para Macintosh en 1986 dándole el nombre "Shangai". La interfaz que se describe en la novela con los dos chinos

Past y luego los dos personajes. De esta forma se ponen de manifiesto la procesualidad y transitoriedad de la escritura que se corresponden con el fenómeno de la lectura actual del mundo, la cual ha adquirido esas características porque con los nuevos medios tecnológicos se produce la sensación de poder acceder simultáneamente a multitud de informaciones, de espacios y tiempos diferentes y toda la diversidad se acerca entre sí o, dicho en otros términos, todo está en movimiento y nada en su lugar, como una especie de caos o "Wirrwarr" que atraviesa también al individuo, receptor y parte de esa complejidad.

Pero, aún es más, esa confusión o enredo que comparten los protagonistas tiene un origen común, pues ambos consideran que proceden y se hallan ante un "Zeit des Wirrwarrs" (tiempo de confusión/embrollo). Así pues, el caos y la confusión que define el mundo actual, también es válido para el pasado. Esta sensación de un mundo desordenado, heterogéneo, caótico, inabarcable e incomprensible en su totalidad, es lo que transmite la forma compositiva de la novela, mediante un viaje mental por el mundo y el tiempo entre los dos personajes; pero que no consiste en un movimiento que planea sobre la visión estática del mundo, porque las imágenes fijas del globo no se corresponden con él, sino que ese viaje muestra cómo los elementos dialogan y se entrelazan, es decir, cómo las múltiples variantes y la diversidad del mundo se carnavalizan e interconectan en un entramado o red sin fin a través del sujeto y de la configuración textual. Es como si en medio de ese caos tuviera lugar el encuentro (Loetscher [1988] 1999: 135).

En resumen, Loetscher persigue con esta novela la adecuación de forma y contenido y busca un lenguaje como medio para expresar una concepción postmoderna a la que él se adscribe, siempre que se entienda en el sentido de un compromiso antidogmático y anticolonial como el que señala Lützeler (Loetscher [1988] 1999: 256-257). Loetscher, consciente de que el lenguaje abre posibilidades por

y el dragón se corresponde con esta versión. Véanse para más información las siguientes páginas web: *Solitaire MahJongg* (http://home.halden.net/vkp/vkp/history.html) de Vegard Krog Petersen (2003) y "Shangai" (http://www.mobygames.com/game/shanghai) en el archivo *MobyGames* (1999-2009).

la polivalencia, pero de que tiene limitaciones para poder abarcar la realidad ([1988] 1999: 97-98), y, sobre todo, de que está condicionado por discursos y ordenaciones que el lenguaje co-construye, así como de que perpetúa modelos e imaginarios jerárquicos de poder, propone hacerse a la búsqueda de un nuevo lenguaje que se corresponda mejor con ese mundo heterogéneo y plural, caracterizado por simultaneidad y ambivalencia ([1988] 1999: 257) al que los mapas bidimensionales, dicotómicos y planos no han dado una respuesta satisfactoria. Como él mismo resume en "Die runde Sprache des Reisens" ("El lenguaje redondo del viaje"): "¿Qué ocurre si una lengua se hace consciente de que también ella puede ir de viaje y de que es redonda como la bola terráquea?" ("Was, wenn eine Sprache sich bewußt wird, dass auch sie auf Reisen gehen kann und rund wie der Erdball ist?") (2002: 80).

2.2. Estructura narratológica y compositiva: la narración como encuentro dialógico

La interpelación visual y lingüística impulsa la narración de *Die Augen des Mandarin*. El encuentro y el diálogo entre posiciones ajenas se convierten en los ejes de la novela, y la interacción dialógica, tal y como se ha visto en el apartado teórico, produce algo 'nuevo' o un nuevo tercer espacio, que en este caso es la escritura, es decir, el intervalo es lo que va generando la novela misma. Y, teniendo en cuenta que para Loetscher su lenguaje escucha ([1988] 1999: 150), no ha de extrañar que el comienzo sea precisamente un interrogante que viene al encuentro o se adscribe como procedente de otra parte, respecto al orden del que escucha y que dicha pregunta remita precisamente a este último orden: "¿Es posible ver con ojos azules?" ("Kann man mit blauen Augen sehen?") (AM 7)[88].

El párrafo inicial contextualiza esta primera oración interrogativa dentro de una escena de primer contacto. En

[88] Es esta una marcación cultural que se desprende tanto de la posible relación de la voz enunciadora de esa pregunta con el personaje del título como de la escena posterior a la pregunta, gracias a la figura de un tercero lector que las pone en relación.

ella, un mandarín con ojos negros mira fijamente a uno de los "bárbaros" (AM 7) recién llegados de Europa, lo señala con una uña y le dirige una pregunta a través de un mediador, un intérprete. Esta escena es transmitida por un narrador en tercera persona con una focalización interna en la perspectiva del mandarín al utilizar la marcación discursiva "bárbaros de Europa" ("Barbaren aus Europa") (AM 7), pero se distancia de él mediante una valoración propia, pues según el narrador esa uña "despreciaba el trabajo manual" ("einen Fingernagel, der manuelle Arbeit verachtete") (AM 7). Este fragmento inspira a Past para pensar en lo que ha visto con sus ojos verde-azulados y comenzar a recordar pasajes de su vida que se convierten así en una historia relatada, a través de la voz del narrador que a partir de ese momento establece, la mayor parte del tiempo, una focalización interna (equisciente) en Past y se oculta, interviniendo solo para explicar los gestos y dar paso a los pensamientos y voz del personaje. No obstante, este narrador al permanecer oculto tras el foco del personaje, se sitúa en una posición ambivalente y no desmiente la posibilidad de que dicho hecho fantástico sea una proyección de Past, como ocurre con sus memorias. En todo caso, el narrador es quien habla, pero todo parece indicar en los diálogos de la segunda parte, sobre todo, que el mandarín informa de muchas cosas que Past desconoce. Así, lo fantástico tiene una dimensión de realidad posible en ese mundo de ficción, pero se deja abierta la opción de que también la segunda parte sea una proyección imaginaria.

A pesar de ello, las alusiones metaliterarias recuerdan al lector que también Past es un ser de ficción y virtual, pues, no en vano, cada vez que se abre en la pantalla del ordenador el juego "Shangai" aparecen dos chinos 'virtuales' con las piezas del mahjong entre ellos (AM 229), que son trasunto de esos dos personajes también virtuales: Past (el chino perplejo) y el mandarín. Incluso entendiendo a ambos personajes como una figura del doble intercultural en la que el mandarín es un *alter ego* extranjero y 'pasado' de Past, este último no deja de perder su virtualidad al igual que el resto de la novela que se ofrece a sí misma irónica y metafóricamente como un juego 'virtual' (de ori-

gen chino, "Shangai"), pero ya mundializado con las nuevas tecnologías. A pesar de todo, ya se trate de una invención de Past, o ya se insista en que la novela entera es una ficción y, por tanto, se niegue la opción de interpretarla como un encuentro con un extranjero 'real', la cualidad de la ficción es, precisamente, la del objeto transicional que sustituye o representa posibilidades, gracias a la imaginación, en este caso, el contacto con el otro 'extranjero', que no es simple decorado, sino que permite, precisamente, ahondar y reflexionar sobre esta cuestión de la interacción cultural.

2.2.1. *La pregunta del mandarín*

Sea invención o no de Past, la ficción tiene como punto de partida algo que está fuera del personaje, una pregunta y una escena del pasado con las que Past ha entrado en contacto. Desde ese primer instante la cuestión del encuentro aparece en primer plano. En la pregunta que emite el mandarín ("Kann man mit blauen Augen sehen?" (am 7)) aparece el motivo de los ojos que un tercer lector relaciona por contraste con el título de la novela. Por tanto, este interrogante no es solo el motor del diálogo y de la novela, sino también de un hilo temático central que la recorre, el de los ojos y el del encuentro de ojos, que es, a su vez, parte esencial de la composición dialógica del texto. Los ojos azules, objetualizados en la pregunta, contrastan con los ojos negros del mandarín que los miran, y las perspectivas culturales que representan se mueven una hacia la otra, cuestionándose recíprocamente.

La relevancia de este comienzo para el armazón de la novela es tal que no solo conforma las primeras palabras del texto, sino que también es origen de su creación, tal y como subraya el propio Loetscher en varias declaraciones[89]. Acentuar los ojos, significa, por tanto, que Loetscher,

[89] Por ejemplo, en una entrevista en 2008 afirmaba lo siguiente: "cuando los primeros europeos viajaron a China un mandarín preguntó a un europeo: '¿es posible ver con ojos azules'. Esa pregunta me pareció magnífica […] y me he preguntado qué veo yo en realidad con mis ojos azules. De esa pregunta ha surgido el libro 'Los ojos del mandarín'" ("Als die ersten Europäer nach China reisten,

al centrarse en el nivel microsubjetivo en lugar de comenzar por la dimensión 'macroscópica' transcultural, profundiza en el detalle y en las causas de esa heterogeneidad y de dicho "Wirrwarr". Con ello, por un lado, subraya esa necesidad de que haya 'otro' u 'otros' para existir, tanto una identidad cualquiera como el texto mismo, y, por otro lado, remite a la tradición literaria previa que también acudía a este recurso de la mirada ajena, para revisarla y superarla.

En el título los ojos objetualizados son los del mandarín, no los ojos azules apresados en la pregunta; pero esos ojos del mandarín cobran significado, precisamente, solo en relación con esta pregunta y esta escena del primer encuentro. Los ojos del mandarín son los que realizan la acción de percibir y a partir de la percepción y la comparación con lo conocido (lo viejo), actuando como figura del tercero, adscriben y demarcan los ojos azules como extraños. Son ellos (los ojos del mandarín), por tanto, los que suponen el arranque de la escritura con ese movimiento direccional 'hacia' el otro europeo, es a partir de ellos que se produce la interpelación. Por eso, en el título, pese a la reciprocidad, es la perspectiva del mandarín la que aparece tematizada. Los ojos interpelantes se presentan como objeto marcado culturalmente mediante el complemento "del mandarín" en relación contrastiva con el orden cultural que los nombra, ya que el lector, al percibir el código lingüístico alemán, actúa como un tercer observador que descubre la frontera, que emerge por adscripción de ese mandarín como 'algo' delimitado en un orden ajeno respecto al del código[90]. Con lo cual, en relación con la tradición literaria, surgen dos posibles expectativas, o bien que la novela trate una mate-

---

fragte ein Mandarin einen Europäer: 'Kann man mit blauen Augen sehen?' Ich fand diese Frage grossartig [...] und ich habe mich gefragt, was ich mit meinen blauen Augen eigentlich sehe. Aus dieser Frage ist das Buch 'Die Augen des Mandarin' entstanden") (Loetscher en Kordt, 2008).

[90] El proceso dialógico consiste en un modelo del tipo A22 para el lector, el cual adscribe dos órdenes a un enunciado creado con estrategias de unión retórico-lingüísticas en las que se aprecia que dicho enunciado es el resultado de un movimiento direccional desde un orden 'europeo' que asimétricamente hace referencia a otro, desde sus propios esquemas conocidos de discursos, para marcar lo ajeno y, por tanto, el modelo de composición se corresponde con el tipo A1 para la voz que enuncia ese título.

ria exótica y enigmática, como puede ser la historia de un mandarín chino o bien que acerque la perspectiva cultural, la forma de mirar de ese personaje y se inscriba en el modelo literario de las *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu[91]. Pero el hecho de que la pregunta se refiera exclusivamente a los ojos azules del otro implica, por una parte, que el mandarín tiene presente un orden y perspectiva cultural diferente (aunque lo cuestione), y, por otra, que se invierte ese paradigma de la mirada exótica del extranjero imaginada por los europeos, pues no aparecen simplemente los europeos retratados como exóticos, desde esa perspectiva, sino que son sus ojos azules los destacados como exóticos para el mandarín y, en consecuencia, también ellos, los ojos europeos, poseen una forma de mirar que exotiza. Es decir, el exotismo está en todas partes y la pregunta del mandarín no es una simple invención europea para verse a sí mismos desde otra perspectiva, sino un intertexto real, una escena rescatada de la historia en la que se pone de manifiesto que ese movimiento direccional condicionado por prejuicios y proyecciones, no es exclusivo de un único colectivo, lo cual implicará una revelación y una deconstrucción de todo tipo de etnocentrismo o de cultura-centrismo, reconociendo a la vez la imposibilidad parcial de deshacerse de un punto de vista asimétrico sobre lo que rodea al sujeto. De ahí que Loetscher cuestione las geografías de centros y periferias establecidas discursivamente, para mostrar cómo estas son relativas y dependen de perspectivas discursivas desde las que se ve o se habla (AM 356). La búsqueda de un centro, como en la búsqueda de la última pareja de piezas del juego "Shangai" que significan "Mitte" (medio) (AM 362), es un camino que lleva al vacío. Es decir, si se intenta encontrar lo específico o exclusivo, ya sea de una cultura o, como en este caso, de una mirada, se acabará encontrando otra que también se crea exclusiva de la misma forma: aunque se marque 'algo' como el Sur o el Oeste, habrá otros que hayan realizado esas marcaciones también pero para otros espacios.

[91] Para la historia de este género en la literatura en lengua alemana véase el recorrido que realiza Dewulf (2002b y 2002/2003), donde defiende que en la tradición alemana habría que hablar de "cartas chinas" y presenta como ejemplo de transformación del género entre otras esta novela de Loetscher.

Así, la pregunta y la escena primeras implican una comparación jerarquizante, ya que pone en cuestión que los ojos azules vean frente a los propios, de tal modo que adscribe y juzga objetualizando al otro en una especie de suborden de lo ajeno, como en el modelo A1, mediante estrategias narratológicas y lingüístico-retóricas. Pero, al plantearlo en forma de pregunta que toca al otro con la palabra y establece un puente hacia él, se abre una posibilidad a la incertidumbre y ambivalencia. En ese movimiento direccional no se limita a pasar la frontera del contacto para compartimentar lo propio, sino que indica el deseo de trascender los propios límites, de conocer y de atravesar. Así, el deseo y la percepción de 'algo' que se mantiene como un aguijón extraño condicionan el lenguaje (la palabra del mandarín) y esta palabra performa la transgresión 'hacia' lo extraño, moldeándose o generándose el interrogante como tal en un espacio intermedio del que lo extraño inabarcable también forma parte, no solo los discursos y prejuicios propios. El enunciado en forma de pregunta espera una respuesta, anticipa la voz de 'otro' sin apropiársela del todo, porque no la sustituye por una proyección propia de lo que supuestamente diría esa voz. En cierta medida se dispone a abrir ese modelo de movimiento restringido inicial, pues como el mismo mandarín indica a propósito de su relación con el misionero In Gassen, las preguntas que él realiza están generadas por la curiosidad y su función es obtener algún tipo de transformación o incluso enriquecimiento sin que implique sometimiento (AM 238).

El mandarín se apropia de esos ojos azules en su palabra, pero mantiene la frontera con ellos y entre los órdenes. Sin embargo, en la práctica, muestra su falta de conocimientos y su apertura hacia el 'otro', su incertidumbre y desconcierto que admite otras posibilidades, como en un efecto de *epojé* que lo acerca al modelo de movimiento hacia lo extraño del tipo A3. Con todo ello, se reducen las opciones (expectativas) de que el resto de la novela vaya a consistir en una simple reproducción del esquema literario de representación de un extranjero y de su perspectiva como nueva excusa para hablar y criticar exclusivamente

lo propio, aunque esta escena pudiera aparentarlo por el hecho de presentar al europeo 'desfamiliarizado' como un extranjero.

2.2.2. *El dialogismo y el diálogo intercultural en la primera parte*

La pregunta del mandarín obtiene una respuesta tres siglos después en una ciudad europea como Zúrich (AM 7) porque Past se ha encontrado con esa frase y la ha incorporado mezclándola con esquemas propios. La marcación de la frontera cultural entre uno y otro emerge ya en la reelaboración híbrida con estrategias lingüístico-retóricas que realiza Past ("¿Es posible ver con ojos verdeazulados?" ("Kann man mit blaugrünen Augen sehen?") (AM 7)), pues esta fórmula conserva la memoria de la perspectiva cultural del mandarín y se recombina con otra en un movimiento transfronterizo de tipo A3. No obstante, es el narrador el que, como una figura del tercero, se sirve de esquemas de categorización cultural conocidos por él, pero incompatibles y como en el movimiento de tipo A22 los recombina sin dejar que la frontera desaparezca del todo. Pero pone de relieve que la identidad colectiva (o el discurso de una identidad cultural) a la que se adscribe a cada personaje, por muy diferentes que sean, coinciden en algo: las dos giran en torno a la posición central asimétrica de esa identidad 'propia' frente al resto del mundo.

Se trata, por tanto, de un texto híbrido intercultural creado entre ambas posiciones, pero en el interior de Past es un monólogo dialógico. Past transforma la pregunta del mandarín y objetualiza sus propios ojos verde-azulados, se convierte a sí mismo en el europeo al que interpela el mandarín, es decir, en un sustituto de aquel europeo de ojos azules que en la segunda parte resulta ser el misionero suizo In Gassen –quien a su vez desarrolla la vocación y herencia actoral, con lo cual es también sustituto, representante y performador de otros sujetos–. Por tanto, toma un rol frente a ese otro chino histórico para verse a sí mismo, dado que la pregunta se convierte en retórica. Pero el mandarín quiere saber además qué se ve con otros ojos,

de ahí que, aunque Past no pueda verse exactamente con otros ojos y ponerse en el lugar del otro, sí puede iniciar un extrañamiento para ampliar su visión y su conocimiento, en tanto en cuanto su monólogo se dirige 'hacia' el mandarín y anticipa la posible voz de este. En definitiva, se dirige a él y su palabra se sitúa 'entre' ambos, es decir, es dialógica, pero no cae en el riesgo de objetualizar y de construir la perspectiva de ese otro sobre él como excusa para conocerse a sí mismo, aun sabiendo que sin esa mirada ajena que le afecta y le hace sentirse 'extraño para otro', no sería posible hablar de sí mismo.

Past responde al aguijón de esa mirada del mandarín que lo observa, pero no es capaz de integrarla del todo, por lo que muestra esa voz ajena como alternativa imaginada (AM 39). Así queda abierta e indeterminada la posición del interlocutor y Past mantiene el efecto de *epojé* que le hacen sentir esos ojos que lo miran. Por ello, hasta cierto punto, cuestiona y suspende sus propios criterios culturales cuando trata de describir para el mandarín aspectos de diferentes culturas, incluida la suiza (con la que supuestamente se categoriza a Past), es decir, es consecuente con esta idea de la imposibilidad de acceso total a lo extraño, también respecto a otras culturas, lo que implica, al menos en cierto grado, una posición anti-exotista. El texto así configurado se corresponde con un movimiento direccional de tipo A22 en el que pese a conocer esquemas culturales que se categorizan como ajenos, entre sí, como occidentales y orientales en este caso, recombina ambos tipos sin llegar a poder acceder del todo en la práctica a ellos, y esta interacción produce indeterminación y polivalencia propia de la experiencia de lo extraño. Se inicia así el proceso de Past que tendrá como objetivo no solo conocerse desde otra perspectiva, sino, sobre todo, conocer el mundo que hay fuera del propio sujeto, pero que lo atraviesa, es decir, ampliar la mirada sobre la realidad externa concreta, que es a la vez interna (vivida), pues sin los otros el sujeto y su mirada se anulan.

Así, Past reproduce en su memoria narrada de forma directa las voces de aquellos con los que dialoga, como Puy, la mujer de Tailandia con la que tiene un hijo (AM

33-34), el brasileño Gil (AM 30) o los miembros, de distinta procedencia, de la institución para la que trabaja. Se configuran entonces con estrategias narratológicas y escénicas (estructural-semánticas) movimientos intersubjetivos de tipo B, pero tamizados por la mente de Past, quien, a pesar de ello, trata de conceder a esa voz 'otra' el derecho a la diferencia sin cuestionarla. Esto significa que al acercar al mandarín (interlocutor) o al lector esas situaciones culturales ajenas para Past, él deja que el 'otro' hable por sí mismo y, a la vez, el propio Past se retrata como participante en ese diálogo, pero de una forma peculiar. Cuando Puy y Past se conocen en un hotel de Tailandia, todo parece apuntar a la clásica unión de exotismo y erotismo, pero ese esquema se rompe ya en la escena de su primer encuentro (de tipo B) en el que se ha producido un choque por un malentendido:

> Se le saltaron las lágrimas. Cuando ella se agachó para controlar el minibar él había preguntado: '*How much?*' y le había puesto un billete de dólar en la mano. Ella corrió hacia la pared sollozando, el cuerpo delgado, que Past había calibrado hacía un momento con ojos lujuriosos, temblaba. Cuando él la estrechó en sus brazos, ella mostró un rostro lloroso. Ha sido tan directo…, se disculpó él, porque no sabía si ella dominaba el inglés. Había convertido a una camarera de habitación en una prostituta (AM 32)[92].

En este episodio ambivalente, Past muestra su deseo por la mujer exótica con la alusión a sus propios "geilen Augen" (ojos lujuriosos) y así se desvela cómo el exotismo está en los ojos del que mira y objetualiza al otro en un movimiento transfronterizo e impulso de posesión de tipo A1. Ella interpreta esa mirada exotizante, como tal, y se siente extrañada y objetualizada, como indican el gesto y las lágrimas y, sobre todo, la recepción de la expresión "How much?". Es decir, es la lengua franca (el inglés), asociada aquí al poder occidental, la que performativamente la convierte en prostituta. De esta forma, lo que la palabra

[92] Sie war in Tränen ausgebrochen. Als sie sich bückte, um die Minibar zu kontrollieren, hatte er gefragt: '*How much?*', dazu eine Dollarnote in der Hand gerieben. Sie stürzte sich schluchzend gegen die Wand, es schüttelte den schlanken Körper, den Past eben noch mit geilen Augen eingeschätzt hatte. Als er sie in die Arme schloß, zeigte sie ein verweintes Gesicht. Er sei so direkt gewesen, entschuldigte er sich, weil er nicht gewußt habe, wie gut sie Englisch beherrsche. Er hatte aus einem Zimmermädchen eine Hure gemacht (AM 32).

del otro representa para Puy es un proceso obligado de sumisión y alejamiento de sí misma de tipo A3, como el que se daba en ocasiones en el colonizado. Pero, al final de la escena, Past se da cuenta y se disculpa, lo cual desmonta el discurso de turismo sexual neocolonial latente en sus palabras.

Por ello, puede vislumbrarse cómo en Past se manifiesta un poso inevitable del discurso exotizante y, casi simultáneamente, cómo él, consciente de ello, trata de evitarlo también en su descripción de aquello con lo que va entrando en contacto al atravesar esa cultura e intimar con el 'otro'. Así, en su viaje juntos las impresiones subjetivas, las sensaciones o sentimientos, los juicios y prejuicios sobre lo que ve en ese contacto parecen eliminados o suspendidos, pues se limita a describir la acción externa, como en una mirada que solo registrase lo que sucede fuera de él. Solo en algunos momentos asoman los esquemas culturales que categorizan a ese otro desde un discurso cultural prefijado y entonces Puy se encarga de deconstruirlos con su palabra:

> Cuando salieron de la carretera y pusieron rumbo a su objetivo por un camino de tierra, Past vio las construcciones sobre postes de un pueblo. Las casas no estaban sobre agua sino sobre la tierra. Respecto a los animales y bichos, aclaró Puy, no, no tienen que tener miedo de los elefantes y los tigres solo aparecen en historias; Puy había visto uno en un documental sobre un parque nacional (AM 35)[93].

De esta forma, aunque su ojo es el que selecciona, Past mantiene un efecto de *epojé* manifestado en los gestos y actuaciones externas que indican o bien su desconocimiento y falta de esquemas para comprender, o bien se entrevé cómo él también va transformándose en el contacto. En cuanto a lo primero, el ritual religioso en el templo es un claro ejemplo. Past se comporta torpemente al intentar transgredir la frontera e imitar a sus acompañantes, lo cual

[93] Als sie von der Hauptstraße weg über einen Erdweg auf ihr Ziel zusteuerten, nahm Past die Pfostenbauten eines Dorfes wahr. Die Häuser nicht über Wasser, sondern über der Erde. Wegen der Tiere und Tierchen, erklärte Puy, nein, vor Elefanten bräuchten sie keine Angst zu haben und Tiger kämen nur noch in Geschichten vor; Puy hatte einen in einem Film über einen Nationalpark gesehen (AM 35).

indica con una estrategia estructural-semántica su imposibilidad para incorporar esos esquemas ajenos y una compartimentación de tipo A1 (AM 34), salvo en las ocasiones en que encuentra un nexo de unión con lo conocido y, así, el ritual realizado por Past transforma el 'original' en un esquema polivalente de tipo A3, sin que el lector llegue a conocer por completo el significado que es 'ajeno' a Past.

Así, en la escena en la que Puy y Past tienen relaciones sexuales en la cama en casa de la familia de Puy, Past ya ha incorporado algunos esquemas culturales que aún le resultan algo ajenos, produciéndose el proceso de tránsito polivalente hacia el otro lado de la frontera cultural (de tipo A3): "Past quiso acariciar su pelo negro, en el último momento recordó: no acariciar la cabeza, porque allí reside el alma. Como Puy dijo una vez: si el alma residiera en el pecho sería ciega, en la cabeza el alma tiene ojos –¿Habrá almas con ojos verdeazulados?–" (AM 36)[94]. En esta escena se combinan estrategias narratológicas y estructural-semánticas, pues Past ha incorporado el discurso y la voz ajenos, pero sus gestos aún sienten la tentación de comportarse de otra forma y finalmente lo que produce con sus palabras es una frase a medio camino entre el imaginario transmitido por Puy y su propia preocupación por los ojos, obteniendo con estrategias retórico-lingüísticas, un nuevo hibridismo de tipo A3. Pero, sobre todo, la metáfora de unión entre ambos y el acto conjunto de concepción de su hijo Fon, alcanza la mayor intensidad con un hibridismo tanto en forma de escena (estructural-semántica) como en lo referente a la creación híbrida retórico-lingüística, ambos de tipo A3. La cama en la que están se transforma en la voz de Puy en un barco que navega en las aguas crecidas por la lluvia desde Bangkok hasta el lugar de donde viene Past, mostrando simbólicamente en el agua y el movimiento su unión también cultural:

> ¿Qué ocurriría si se rompieran los palos? Entonces la casa será un barco. Quizá nos lleve la inundación a nosotros y a nuestro barco habitable en dirección Sur hacia la madre de todas las aguas, a

[94] Past wollte ihr schwarzes Haar liebkosen, im letzten Moment erinnerte er sich: Nicht über den Kopf streicheln, dort ist der Sitz der Seele. Wie Puy einmal sagte: Säße die Seele in der Brust, wäre sie blind, im Kopf hat die Seele Augen – ob es Seelen mit blaugrünen Augen gab? (AM 36).

> Bangkok, y allí a través de los Khlongs y de las calles convertidas en canales al delta y hasta el golfo, pasando al lado de barcos de piratas y de barcas de desplazados, lejos, hasta allí, hasta el lugar de donde tú vienes. Ella dibujaba rutas con sus dedos sobre el pecho de Past (AM 37)[95].

A continuación dialogan sobre el nombre que darán a su hijo. Las últimas palabras de Past son un claro ejemplo de cómo, al menos discursivamente, ha integrado los esquemas culturales de ese orden y los ha transformado convirtiéndolos en una metáfora polivalente. Él quiere llamarlo "Kao" (arroz), pero en los esquemas de Puy este no es un nombre para persona, así que Past se dice: "En los pocos momentos de su vida en los que Past estaba de acuerdo consigo mismo solía decir: 'Cuando vino la lluvia, engendré un campo de arroz'" ("In den wenigen Lebensmomenten, da Past mit sich einig war, pflegte er zu sagen: 'Als der Regen kam, habe ich ein Reisfeld gezeugt'") (AM 37). Past hace suya la tradición lingüística y el estilo discursivo y metafórico que ha venido siendo característico en la voz de Puy, pero los traspasa al mezclar "Reis" de una forma desacostumbrada para la cultura de Puy con el estilo de ella, y mediante estrategias narratológicas y lingüístico-retóricas genera un resultado híbrido de tipo A3 con alcance interdiscursivo y polivalente. Lo que ha engendrado Past en su pasado permanece en su memoria con esta dimensión intercultural.

Los ojos de Past miran sus recuerdos cuando se cierran y tratan de percibir lo externo al abrirse. Solo descansan y dejan de comunicarse con otros cuando miran al vacío, cuando la interpelación ajena, que es la que le permite vivir cosas, desaparece. Una sensación que representa simbólicamente con la recurrencia del motivo de "Blick ins Leere" (mirada al vacío) (AM 13, 186, 333, 376). Por ello, también ese 'otro' en forma de mandarín y su interpelación se convierten en imprescindibles para conocer y, consecuentemente, para poder narrar.

[95] Was wenn die Pfähle brechen? Dann wird das Haus ein Schiff. Vielleicht trägt die Überschwemmung uns und unser Hausboot südwärts zur Mutter aller Wasser nach Bangkok und dort durch die Klongs und durch die wieder zu Kanälen gewordenen Straßen zum Delta und bis zum Golf, an Piratenschiffen und Flüchtlingsbooten vorbei, weit weg, bis dorthin, wo du herkommst. Sie zeichnete Routen mit ihrem Finger auf seine Brust (AM 37).

No obstante, Past es consciente de la propia limitación en la percepción y en la comprensión. Debido a esta ambivalencia es posible entender que se reproduzca cierto exotismo difícil de evitar con la figura del mandarín y, no obstante, simultáneamente se reconozca esa debilidad del exotismo propio y la imposibilidad de acceder totalmente a lo extraño y, por tanto, se subvierta el modelo tradicional literario, que somete y proyecta lo exótico para sus propios fines eurocéntricos. De haber sido este el caso, las expectativas del comienzo de un mandarín hablando de los europeos desde su perspectiva, se habrían consolidado y desarrollado en toda esta parte del libro; sin embargo no es así, lo que se muestra es otra forma de diálogo. La figura del mandarín histórico, ni siquiera recibe nombre propio a diferencia del europeo y mantiene, por tanto, la forma de 'otro exótico', oriental simbólico, para el occidental. No obstante, su voz y su perspectiva, aunque presentes en sus efectos sobre Past, no se han manipulado de la misma forma que en el modelo clásico literario. Por un lado, ello se debe a que mantiene la extrañeza de su mirada sin que Past proyecte (totalmente desde sus esquemas culturales) lo que el otro (el mandarín) piensa, debido a esa consciencia de la propia limitación y a una actitud ética de respeto. Y, por otro lado, lo que aparece proyectado sobre el pensamiento del mandarín, lo plantea Past en estilo hipotético o lo ofrece como posibilidad, no como verdad de ese otro.

A ello ha de añadirse que, frente al esquema dicotómico de la identidad que se define como opuesta al extranjero, ese encuentro produce en Past otro tipo de autocategorización que pone en tela de juicio dicho paradigma. Se muestra cómo el personaje se construye internamente combinando los otros que hay en él, atravesado, como se ha mencionado, por múltiples encuentros que se filtran en su interior y no se identifica con las categorías culturales impuestas. No obstante, este monólogo dialógico de la primera parte resultará insuficiente. Ese proceso de extrañamiento iniciado en Past no le permite comprender lo que ha visto, sigue siendo un diálogo aún demasiado limitado y solitario, al igual que el juego "Shangai" que experimenta solo con el ordenador como contrincante.

Al final de la primera parte juega varias partidas de "Shangai", lo cual tiene un sentido simbólico. Desde el punto de vista metaliterario puede establecerse una analogía con el juego de composición de la novela que también ha ido asociando motivos en ese complejo caos de memorias, pero que no ha llegado a una resolución final, tal y como sucede tras varios intentos infructuosos de ganar las partidas. El objetivo de ambos es emparejar lo que él interpreta como "Ziegel" (tejas) (AM 229) para poder eliminarlas y llegar al vacío, un final del juego que significa el fin de ese caos de piezas y la oportunidad de un nuevo comienzo. Ya que el dragón chino que surge en la pantalla al terminar simboliza, precisamente el Año Nuevo (AM 229).

El hecho de que deje el juego y cierre el ordenador en un punto muerto en el que ya no hay movimiento posible de fichas ("*no movens*" (AM 230)) indica que esta forma de monólogo dialógico no es suficiente para entender el alcance del juego, pues luego se verá que su interpretación de las piezas como "tejas" no es adecuada, ni para comprender lo que éstas significan. El 'otro', el jugador virtual chino que refleja la pantalla de inicio, deberá incorporarse al juego literario de una forma más definida y con mayor presencia y voz, dado que sus efectos no han sido suficientes para llegar a algunas conclusiones. Será en la segunda parte donde, juntos, despejarán algunos de los motivos y de las piezas apuntados en la primera y desarrollarán, sobre todo, los relacionados con el encuentro cultural y el entrelazamiento global (transcultural) en la historia y en la actualidad.

2.2.3. *El diálogo entre Past y el mandarín en la segunda parte*

La segunda parte comienza con la interrupción de una pausa (escenificada y literal), pues Past, que ha dejado su despacho para hacerse un té, descubre, guiado por los ruidos, que el mandarín ha resucitado, como resultado de las interpelaciones de Past 'hacia' él (AM 247), descritas en la primera parte. Con un tono cómico, que se repite en muchas ocasiones en el resto de la novela, el narrador relata cómo el mandarín agarrándose a la esquina doblada de la

sobrecubierta salta de la misma y, para sorpresa de Past, solicita en alemán, y con acento suizo, un rascador para la espalda (AM 234).

2.2.3.1. Dos voces para una misión conjunta

En toda esta parte, el mandarín es un personaje activo en contraste con la primera, ya no es solo el interlocutor de origen histórico real, pero re-imaginado como hipótesis en la mente de Past, ahora participa en el diálogo con sus opiniones y su voz. De esta forma, la posibilidad imaginaria de un interlocutor ajeno se ha materializado en la ficción, haciendo viable la conversación con él y, por tanto, la intensificación del contacto con lo extraño.

No obstante, la relación entre ambos es ambivalente, pues la extrañeza no es tan radical como pudiera parecer para esa categorización discursiva estereotípica entre Oriente y Occidente como se verá a continuación. Past y el mandarín comparten muchas cosas, además de ser calificados lingüísticamente los dos como "chinos" y de proceder de un reino que en algún momento de la historia ha sido considerado "del medio" o "central" ("Reich der Mitte"). Ambos son hombres de escritura, trabajan para una institución organizadora, se ocupan de conservar el pasado para el futuro y, sobre todo, cuentan historias, coinciden en su "nicht drauskommen" o incapacidad para comprender el mundo y viven en un tiempo del caos o "Wirrwarr". Si a ello se añade que los dos hablan con acento suizo, podría pensarse que el mandarín es una proyección de Past (del marcado como europeo), que ha cobrado mayor entidad como personaje ficticio tras las tímidas proyecciones en la primera parte de la novela. Es decir, desde este planteamiento, el mandarín se engendra en la mente orientalista de Past y existe solo, en tanto en cuanto sirve de proyección ocupando el rol del 'otro', del europeo. De hecho, para sustentar esta tesis podría añadirse que, aunque el mandarín ha aprendido el alemán gracias a un intermediario, In Gassen, y, por tanto, esta cualidad no le viene dada por Past (quien al no saber chino, solo podría proyectar su voz y sus palabras como las suyas, con lo que conoce), es posi-

ble considerar al mediador In Gassen como un trasunto o representante del propio Past; pues ambos, además de ser suizos, tienen el pelo rizado y un lunar en el mismo lugar, a lo que se añade que la pregunta del mandarín se dirige primero a In Gassen, pero llega luego a Past. Así, también Past puede ser el sustituto de In Gassen, ya que no se conoce la respuesta que da In Gassen a la pregunta, pero sí las que da Past. Ambos representan también al 'otro' del mandarín, que podría ser simplemente alguien al que se le adscribe categorialmente esa cultura opuesta incompatible, pues no en vano In Gassen es actor (sustituye a otros) y su nombre parece representar a un tipo suizo cualquiera, ya que se trata de un apellido muy común en Suiza (AM 239), que hace referencia humorística a la expresión "Hansdampf in allen Gassen"[96].

Cabría incluso interpretar que Past se imagina a sí mismo como el suizo que se encontró con el mandarín en la época en que él vivió, pero responde desde su presente actual, a aquel mandarín al que acercó su cultura en el pasado[97]. Se trata entonces de un juego intertextual intercultural entre ficciones y con alcance metaliterario. Así, dejándolo abierto a las posibilidades, se pueden considerar también las diferencias, pues Past se aparta de In Gassen en dos características fundamentales: no tiene ojos azules 'puros', sino híbridos y su comportamiento no se corresponde con el aspecto travieso de In Gassen.

Cuando el mandarín relata a Past su experiencia pasada del encuentro con In Gassen y los otros "bárbaros" europeos o cuando critica a M. Polo (AM 308), se reproduce el esquema típico del visitante extranjero en la tradición de las *Lettres persanes*: la representación del 'otro' que ha-

[96] Conocido ya en el siglo XVII, aparece por ejemplo en la literatura en la obra *Der abentheuerliche Simplicissimus* (1667) de Hans J. C. von Grimmelshausen y adquiere popularidad en la narración de Heinrich Zschokke (1771-1848) *Hans Dampf in allen Gassen* (1814). En la novela de Loetscher In Gassen parece, efectivamente, poseer esa ambivalencia del personaje popular, pues es polifacético, pero a la vez un poco revoltoso o pillo, como se ve por su comportamiento en la escena de la llegada al palacio imperial, que narra el mandarín, en la que se sube y juega con las estatuas de animales ante toda la corte (AM 307).

[97] Sin embargo, también puede entenderse en el sentido de que a este personaje chino de ficción en la novela le enseña alemán otro ser del imaginario popular y de la ficción literaria (adscrito a la tradición cultural alemana y suiza).

bla sobre los europeos y occidentales desde sus esquemas culturales 'ajenos' a ellos, en forma de los movimientos de tipo A1 y A21 recompartimentando y absorbiéndolos[98]. Y, dado que se dirige aquí al representante europeo, Past, este funciona (al igual que el lector) como el receptor, espectador o lector de tales críticas que en la tradición se servían de la voz manipulada y proyectada como 'extraña' de un persa, de un chino, etc., para lograr la sátira eurocéntrica. De esta forma se evoca el modelo previo de esa tradición, sobre todo en referencia también a contactos precedentes, pero en la conversación y la interacción con Past la estructura de ese diálogo adquiere matices diferentes. Tanto este contacto previo del mandarín con otra cultura, como las coincidencias e intereses comunes con Past, rompen las expectativas de que esta figura vaya a funcionar exactamente como el prototipo tradicional, pues el oriental (como ajeno radical), resulta estar ya atravesado por otros esquemas que no se corresponden con el estereotipo exótico, como ese acento suizo que ha incorporado. Así, en su contacto con Past aparecen comparaciones y asociaciones a sus esquemas culturales previos conocidos tanto de la cultura europea como oriental (sobre todo de adscripción china) y aunque en ocasiones exprese sorpresa, en general, no muestra unas valoraciones que se opongan categóricamente a esa otra cultura con la que ahora se encuentra, ni que la desprecien o la subyuguen del todo a lo conocido. Es decir, busca nexos y no rechaza lo que Past le explica, sino que a menudo mantiene un efecto de *epojé*. Con lo cual el objetivo del diálogo es dirigirse juntos a algún lugar que van construyendo mediante entrelazamientos recíprocos, dado que Past actúa de forma similar con las aportaciones del mandarín y no como en el esquema tradicional (manipulando al 'otro' para hablar de sí mismo).

No obstante, el carácter de proyección exótica e imaginaria persiste tanto para la configuración del mandarín, como para la mirada de este como una visión que exotiza

[98] Aunque para el lector (tercero intermediario) se trata a menudo, por contraposición respecto a lo que él conoce de la perspectiva discursiva europea, de un modelo en el que convergen ambas perspectivas (A22) y que tiene efecto humorístico, bien con función deconstructiva o bien mostrando la polivalencia y relatividad de miradas.

al europeo, al menos de su época. Así, desde el mismo momento en que el mandarín realiza el triple salto y atraviesa fronteras espacio-temporales, culturales y ficcionales (del libro en que está dibujado a la novela de Loetscher), el resultado textual es ambivalente entre construcción proyectada y dialogismo más polivalente. El hecho de que la figura del mandarín salga de un libro y tome cuerpo real en respuesta a Past dentro de la ficción de la novela, puede entenderse como la escenificación performativa de una metáfora en sentido metaliterario. Es decir, se reproduce el esquema tradicional mencionado en dos sentidos, literalmente el visitante exótico aparece en la novela con su perspectiva y voz y, metafóricamente, se desvela con la escena intersubjetiva en qué consiste el mecanismo de funcionamiento de dicha tradición: del mismo modo que el visitante lejano es una proyección ficticia y construida, el mandarín proviene, al menos parcialmente, de otra obra (cuyo origen cultural es desconocido) y como él sus palabras y su mirada tienen como objeto llegar al lector o receptor europeo (aunque artificiosamente pueden estar en principio dirigidas a un compatriota y supuestamente escritas en otro idioma) que dialoga con él en la lectura y que en este caso sería Past.

Así el mandarín, hasta cierto punto, es parte de la tradición exotista de Past y, por tanto, de su mirada (que no de su voz), pero al mismo tiempo el truco de esa tradición para ficcionalizar al 'otro' se pone al descubierto y con ello esta se supera por dos razones destacables. En primer lugar, esa acción del mandarín saltando, liberándose del libro anterior gracias a la interpelación de Past, tiene un cierto carácter de rebelión frente a la proyección creada desde fuera de sí mismo, porque a partir de ese momento (en comparación con la primera parte) se reencarna y toma su derecho a la palabra y frente al foco o mirada de Past erige su voz primero (con los ruidos) y su cuerpo después que se dirige al europeo. La ficción se hace real y reclama su preexistencia histórica, su identidad más allá de la mirada exotista que lo proyecta, pero eso sí en todo momento se narra en relación con ese otro con el que dialoga y no de forma aislada. Lo que permite hablar de esta

posibilidad de una contestación rebelde frente a aquel que lo reinventa es el hecho de que, en la estructura narratológica, la voz de Past y la del mandarín están al mismo nivel, tamizadas por igual por la figura de un narrador, a pesar de que la focalización interna solo se da en Past. El lector conoce sus pensamientos, pero no los del mandarín, solo se oye la voz de este a través de la del narrador. Debido a esa preeminencia de la focalización interna en Past sigue existiendo asimetría, pero esto no significa que Past hable por el mandarín y produzca su voz[99].

En segundo lugar, Loetscher muestra cómo Past es consciente de que, pese a la nivelación de las voces y a la liberación del mandarín, es imposible deshacerse del todo de una parte de imaginación exótica y de proyección[100]. Y, a pesar de que le confiere un origen real histórico, lo ofrece al lector como ser de ficción, incluso mágico, que se adscribe parcialmente a un esquema simbólico conocido en el imaginario orientalista europeo y no como un personaje contemporáneo que se adecue a las leyes de lo posible en el mundo fáctico. Paradójicamente, aunque catalice una cultura, sigue teniendo un estatus imaginario que se hace presente al lector con el recurso fantástico-mágico. De ahí la gran ambivalencia del personaje. La lejanía del mandarín respecto a Past tiene múltiples dimensiones (histórica, cultural, fantástica) con lo que ello pueda aportar a los efectos de extrañeza mutua y, por otro lado, al evitar configurar al personaje como el ajeno por excelencia 'auténtico', no corre el peligro de que se le acuse de una construcción falsificadora de la realidad y puede permitirse, sin embargo, que el personaje catalice esquemas culturales reales y se constituya simbólicamente en el texto como un ser ajeno culturalmente a otro, aunque ficticio.

[99] En caso de que se interpretase que el narrador es el propio Past hablando de sí mismo en tercera persona (pues Loetscher ha utilizado este recurso en otras ocasiones como en sus conferencias sobre poética *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen* [1988] (1999), en las que para distanciarse se autodenomina en tercera persona "der Autor"), la equidad de las voces de Past y del mandarín podría entenderse como el dialogismo interno de Past, un personaje cruzado por múltiples voces y esquemas culturales, con lo cual no habría contradicción en este sentido con lo aquí expuesto.

[100] Puede verse esta en la descripción con algunos estereotipos del mandarín, por ejemplo, respecto a lengua y gestos.

Y una posición desde otra época podrá logar la extrañeza suficiente respecto al mundo contemporáneo como para valorarlo comprendiendo lo que lo caracteriza frente a otras épocas y así distinguir, como dice Past, cuáles son los errores individuales y cuáles los que se comparten con la época en la que uno habita, a la hora de no ver la verdad o la realidad.

En definitiva, el diálogo entre ambos personajes muestra una posibilidad ficticia que debería permitirles a ambos acceder a una mayor comprensión juntos. No obstante, el primer encuentro del mandarín con el espacio actual suizo no tiene un efecto tan impactante porque algunos esquemas de la cultura los conoce previamente y porque encuentra siempre elementos con los que enlazar lo nuevo, pero también porque aunque se haya intensificado tanto la interconexión mundial, el diálogo entre el mandarín y Past viene a demostrar que en el pasado de la Antigüedad, de la Edad Media, de los imperios coloniales, etc., el mundo (y China y Suiza dentro de él) también estaba entrelazado transculturalmente. Debido a ello encuentran que hay muchos elementos comunes y variantes o repeticiones de otras variantes a lo ancho del planeta y en diversas épocas, que tienen a menudo su sentido en lo común humano (antropológico) o en los contactos. Mientras, simultáneamente, las diferencias, la diversidad mundial y hasta el exotismo siguen existiendo en la actualidad. Pero, en este diálogo, intentan descubrir qué parte de lo que han visto o ven es una creación imaginaria sobre los otros y sobre el resto del mundo y en qué coinciden unos y otros, relativizando así las memorias y los discursos heredados y subvirtiendo las posiciones jerárquicas entre culturas[101]. Este aspecto se tematiza metafóricamente en un episodio en el que ambos personajes conversan sobre un mito simbólico (que existe en numerosas culturas, incluidas las chinas y las europeas)

[101] Se pone en evidencia para el lector, con estrategias humorísticas, la ruptura del exotismo y los clichés que siguen utilizándose en el texto. Incluso los personajes deconstruyen el exotismo como el mandarín en el siguiente pasaje: "'uno de nuestros poetas se ahogó en un río, quería abrazar la luz de la luna'. / 'Qué poético'. / 'Estaba borracho' […]" ("Der Mandarin [...] 'Einer unserer Dichter ertrank im Fluß, er wollte das Mondlicht im Wasser umarmen'. / 'Wie poetisch'. / 'Er war betrunken' [...]") (AM 282).

representativo de lo imaginario: el unicornio. El mandarín pregunta por un mapa de Past, en cuyo clavo él se ha quedado enganchado al salir de la portada del libro. Lo cual resulta, además de humorístico, simbólico, ya que se trata de una representación del "Nuevo Mundo" de 1512.

Este mapa, además de referente para interconexiones interculturales, incluidas las formas de dominación y aniquilación, representa para Past un tema central también en la poética de Loetscher ([1988] 1999: 127): el de la construcción del 'otro' y del mundo entre representación objetiva e imaginación o proyección. Al lado de cada país aparecen plantas y animales típicos que se adscriben como específicos de ellos, por ejemplo el palo de Brasil, y en él todas las líneas cartográficas y geográficas están trazadas con mediciones náuticas propias de un discurso científico que intenta ser fiel reproductor de la realidad y, sin embargo, en un determinado punto aparece un unicornio dibujado. A partir de este Past se pregunta con una metáfora tecnológica qué elemento mítico, fabuloso, imaginado en definitiva, sigue existiendo hoy en día en la mirada propia e impide ver al otro o lo que rodea al ser humano tal y como es:

> ¿Qué es y dónde está el unicornio en nuestra pantalla? ¿O es que la pantalla misma es el unicornio? [...] No me molesta el hecho de equivocarme, sino que no sepa en qué ha consistido mi error. A veces quisiera creer en fantasmas, en honor a la hora bruja, volver como ellos, aunque solo fuera para saber qué constituye mis errores, hasta qué punto los he compartido con mi época y hasta qué punto eran míos solamente (AM 246-247)[102].

Con esta afirmación Past muestra la consciencia de que la proyección propia y el imaginario compartido (colectivo) cultural y de la época son casi inevitables. Pero, en el diálogo, el mandarín confirma, por comparación, que también los chinos, como todos los que viajan, ven monstruos: "Quien viaja lejos, quiere ver monstruos. ¿De qué va

[102] Was und wo ist auf unserem Bildschirm das Einhorn? Oder sollte der Bildschirm selber das Einhorn sein? [...] Nicht, daß ich mich irre, stört mich, sondern, daß ich nicht erfahre, worauf mein Irrtum beruhte. Manchmal möchte ich an Gespenster glauben, um der Geisterstunden willen, zurückkehren wie Sie, und sei es nur, um zu erfahren, was meine Irrtümer ausmachte, inwiefern ich sie mit meiner Zeit teilte und inwiefern es meine ureignen waren (AM 246-247).

a hablar sino una vez en casa?" ("Wer weit wegfährt, will Monster sehen. Wovon soll er sonst zu Hause erzählen") (AM 246) y lo que es más importante aunque esos imaginarios no sean reales, existen porque sus efectos sí que son reales (AM 246). De esta forma metaliteraria y metacultural[103] se pone de manifiesto uno de los aspectos compositivos fundamentales de la novela, el de la unión de la parte imaginaria que se proyecta sobre 'otros' con la realidad observable de esos otros. Una unión que se tiene en cuenta en la representación estética sobre los encuentros y a la vez se cuestiona. Por eso Past desea regresar al mundo, tal y como ha hecho el mandarín, para poder comparar y discernir los errores e invenciones construidos de su época actual. Para ello, el mandarín le da la solución: regresar como él en un libro (AM 247).

Y, de hecho, Past efectivamente lo hace, pues aunque no regresa al mundo del futuro en un dibujo, sí que vuelve, como personaje de ficción que es, en cada lectura de la novela y según va pasando el tiempo, el lector podrá encontrar puntos de unión y diferencias con la forma de entender de Past. Los dos personajes son de ficción y se nivelan, pero ambos, hasta el más lejano, tienen una base real también, como el sustrato animal del unicornio. En su caso, esta consiste en los discursos, textos y voces que los atraviesan y constituyen la voz de cada uno en el diálogo. Y, dado que esta se crea en interacción, sin sus interpelaciones mutuas, ninguno de los dos regresaría en un libro ni se transformaría, como indican al final la uña partida del mandarín (AM 344, 376) y el abanico mágico que narra historias y que Past hereda del mandarín (AM 376).

2.2.3.2. Modelos y estrategias para la expresión del diálogo intercultural en la segunda parte

El texto se genera con las voces en relación de los personajes, sin ellas no existiría, pero ese entrelazamiento tie-

[103] A estas fórmulas que se repiten en la novela las denomino a partir de ahora simplemente como "metaculturales" para no repetir constantemente estructuras tan largas, pero entendiéndose que se trata de reflexiones metadiscursivas sobre categorizaciones, discursos y ordenaciones discursivas de tipo cultural.

ne lugar gracias a la figura del tercero narrador que media entre ellos al dar paso a la voz de uno y otro. A ella se añade la figura de un tercero lector observador y ordenador, sin cuya mirada los efectos transgresores de interacción cultural entre ambos (especialmente los humorísticos) no se codificarían. Pero también los propios personajes actúan como terceros mediadores que acercan unos esquemas culturales a otros ajenos y que categorizan unos esquemas respecto a otros. Por tanto, la estructura de los movimientos entre ellos y sus voces es un vaivén o zigzag de tipo B (intersubjetivo explícito) entre los dos personajes. Cada creación de una voz con el rebote de la voz del otro (cada respuesta) es un compuesto intercultural porque recoge o anticipa algo de la voz del otro y de sus esquemas chocantes y a su vez va entretejiendo, al unirse con el siguiente enunciado del 'otro', ese texto común (pues no pertenece de forma aislada a uno o a otro) e híbrido desde el punto de vista cultural. Cada impulso de una voz se corresponde con movimientos direccionales de tipo A 'hacia' el otro o hacia una tercera vía con ese otro. Y, dado que no todos los enunciados se limitan a actualizar esquemas discursivos preconcebidos sobre el extranjero en la voz particular, sino que muchos implican transgresiones e innovaciones, la conversación (como tercer espacio textual creado entre ambos) posee a menudo un carácter híbrido innovador, producido por esquemas y ordenaciones discursivas refractadas y translimitadas en el texto.

Este encuentro de tipo B se desarrolla mediante la interacción gestual escenificada con estrategias estructural-semánticas, la cual acompaña en ocasiones a la interacción principal en esta parte de la novela, la que se produce entre las voces dramatizadas de ambos por medio de estrategias narratológicas y lingüístico-retóricas. Así, por ejemplo, la primera escena que comparten juntos, una vez que Past ha ayudado al mandarín a salir del libro, es la escenificación de un ritual que impulsa el inicio de la conversación y tiene, como muchos otros pasajes de su diálogo, un componente simbólico. Past había ofrecido primero al mandarín un vaso de agua que este apura con sorbos largos (AM 234). El agua en este caso puede entenderse como un objeto in-

termedio entre ambos que los pone en comunicación ya que uno lo ofrece y el otro lo incorpora a su cuerpo. No obstante, como objeto no está marcado semánticamente desde el punto de vista cultural y la interacción tampoco revela ninguna carga de significados en este sentido. Ello se debe a la neutralidad del agua como valor universal y común para el ser humano, como fluido que une su materia básica. Así, este primer gesto es de humanidad, pero, por oposición, el segundo gesto se va a convertir en uno de cortesía en el que se imprimen una serie de cargas semánticas culturales y no es otro que el ritual del té, una bebida que a diferencia del agua (que se encuentra en su estado natural), requiere elaboración y, por consiguiente, práctica cultural. De este modo, la interacción entre ambos pasa a un nuevo estadio en el que los conocimientos o prácticas más simples y compartidas universalmente no son suficientes para la comunicación a otro nivel.

El té es un producto natural y cultural, extendido mundialmente por transferencia desde Oriente, pero cuyo valor cultural se ha transformado en otras latitudes y ha perdido en ellas la memoria original con el paso del tiempo. Sin embargo, en ese acto direccional que va del europeo (Past) al oriental (el mandarín) se invierte el proceso original de transmisión y con ello se recupera esa memoria. Así, ese té en Zúrich recobra otros esquemas culturales orientales en contacto con el mandarín y puede, incluso, adquirir una connotación de bebida exótica que tuvo (y en ocasiones aún tiene) durante siglos. Pero, además, ese símbolo de lo oriental apropiado por los europeos, se ve encarnado con un 'verdadero' oriental y este a su vez se ve enfrentado a un ritual del té desconocido para él (AM 236). Con ello se pone de manifiesto que ese objeto se convierte en transicional entre los dos personajes, que actúan en la situación como catalizadores culturales y la forma de superar la barrera es transitar sobre ella compartiendo sus respectivos esquemas culturales. En primer lugar, el mandarín se sienta con Past e imita cada movimiento y gesto de este con la bolsita de té, hasta la exageración, resultando así una parodia del europeo por parte del oriental. El mandarín reproduce en un dialogismo escenificado esa práctica cultural que conlleva un extrañamiento de sus propios

esquemas conocidos sobre el mismo objeto, produciendo un traspaso al otro lado de tipo A3 en el que se mantiene la memoria de esa frontera. Y el resultado de la escena es una imagen para el tercer lector observador en la que se hibridan (artificialmente) el mandarín oriental y pretérito con los gestos imitados 'europeos y modernos' de Past. Tiene lugar una transformación innovadora momentánea. No obstante, no se limita a ser una parodia que ridiculiza o deconstruye la herencia del imperialismo colonial europeo, sino que implica también realmente ese devenir extraño del mandarín hacia lo nuevo y desconocido, una apertura hacia el otro motivada por su curiosidad. Y, dado que el mandarín no es un sometido, a la manera del colonizado en la "mimicry" de Bhabha, no solo no pierde la memoria de sus esquemas culturales propios, sino que los comparte a su vez con Past, con lo que se muestra una equiparación de poder entre los dos. Ante la pregunta de Past sobre si le gusta, el mandarín responde con una leyenda tradicional japonesa y china sobre el origen del té, es decir, con un intertexto, que por contraste con lo que representa Past se adscribe a Oriente (AM 237)[104]. El movimiento dialógico que se realiza en este enunciado-respuesta del mandarín es de tipo A22 porque recombina los esquemas culturales de esa tradición con la voz de Past anticipando lo que no conoce, aunque no moldee ni utilice los esquemas culturales del europeo para producir algo innovador como en el ejemplo precedente. Mientras, desde fuera, el tercer lector constata el contraste entre las dos posiciones culturales representadas, como alternativas, la del rito práctico representado y la de la leyenda de carácter mítico. El lector se encuentra con un texto, desde el punto de vista estructural-semántico, creado como una composición híbrida que no se basa en la junción por superposición o mezcla de alternativas, sino en el oxímoron. Gracias a ello, la adscripción que realiza sobre el fragmento es de tipo A22, pues descubre la alternancia de dos posiciones cultu-

[104] Aunque no lo explica se refiere a la leyenda de Bodhidharma, a quien se atribuye la exportación del budismo y del té desde la India a China hacia el año 520. Según esa tradición popular, como narra el mandarín, estando en China, el hombre sabio (Bodhidharma) intentó permanecer despierto meditando y a al ver que no lo conseguía se arrancó los párpados y los tiró al suelo, de ellos surgieron dos arbustos de una bebida que mantiene despierto (AM 236-237).

rales referidas a un mismo objeto que resignifica así en el texto[105]. Por consiguiente, la función del pasaje es mostrar la polivalencia de sentidos culturales y la relatividad de las perspectivas que adquieren sus significados en el contacto, sin decantarse por una como más válida que otra. En definitiva, se logra uno de los efectos más repetidos a lo largo de la novela, el de mostrar la ambivalencia entre lo común (el té) y la variabilidad y diversidad cultural e histórica. Y, debido a esa simultaneidad, el resultado intersimbólico e híbrido para el té permite también, en este caso, descubrir su carácter transhistórico y transcultural.

Past no ve alterado su comportamiento y no se aprecian efectos de las palabras del mandarín sobre él en su siguiente intervención, a diferencia de la transformación escenificada por el mandarín en el rito del té. Por ello, podría parecer que la reciprocidad no es simétrica. Sin embargo, el contenido de la leyenda trata sobre el motivo de abrir los ojos, de estar despierto para alcanzar la verdad y, de hecho, eso es lo que van a hacer ambos personajes: permanecer juntos despiertos para conocer y meditar sobre las 'verdades posibles'. Esta variante de tipo A22 con estrategias lingüísticas y narratológicas es una de las fórmulas estéticas más recurrentes en toda esta parte de *Die Augen des Mandarin*. Dentro de ella hay a su vez variaciones. Así, por ejemplo, las asociaciones que permiten el dialogismo pueden articularse con estrategias retórico-lingüísticas de tipo comparativo, y en no pocas ocasiones las fronteras son más explícitas semánticamente, pues se señalan mediante deícticos que remiten a un colectivo adscrito a su vez, en esa situación textual, a un orden cultural. Por ejemplo, en el fragmento siguiente, el mandarín comenta su deseo de viajar y atravesar la frontera hacia el Oeste, algo que ahora ha conseguido gracias a un libro, pero en realidad este deseo se extiende a todas las direcciones:

> "No obstante, yo quería ir a todos los puntos cardinales. Al Este, desde donde viene la lluvia de primavera. Más allá de las Islas Afortunadas".
> "Nuestras Islas Afortunadas se situaban en el Oeste: afuera en el Atlántico. Nadie las encontró. Lo que ha quedado es una ruta de naufragios".

[105] Recuérdese en la explicación sobre la variante de este movimiento, en el capítulo I.3.2.5., la adscripción que realiza un tercero del tipo "yellow negro".

> "¿No es significativo para gente como nosotros que hagamos preguntas también sobre los sueños, que nos preguntemos si hay algo más allá de las Afortunadas?"[106].

La respuesta de Past ilustra esa estrategia de vinculación y contraste comparativo ante la que el lector actúa como en el ejemplo anterior, vislumbrando la relatividad que se desvela y cómo, desde cada posición asimétrica, los discursos que perfilan la imagen y el orden mundial son dependientes siempre de la perspectiva y, por tanto, categorizables en relación con la de otros. Y, no obstante, hay una base en la que coinciden occidentales y orientales: todos desean algo imaginario, que está más allá de lo conocido, por eso la respuesta final del mandarín es un movimiento dialógico de tipo A3, que mezcla a unos y a otros, pero supera esas fronteras contingentes entre órdenes y une a todos en la capacidad de soñar. Lo hace mediante estrategias narratológicas (recoge lo que ha expresado la voz de Past) y, sobre todo, retórico-lingüísticas, con deícticos como "wir" (nosotros) que simbólicamente se refieren a la unión. Pero aún es más significatvo, si cabe, que lo que destaca como base común es que unos y otros (todos) no coinciden en la verdad, sino en el hecho de hacerse preguntas en general y, en particular, acerca del mundo y de los otros[107].

El contacto con el otro no siempre se da con este proceso de admisión de alternativas, al que acompaña en muchos ejemplos un efecto de *epojé*, en el sentido de poner entre paréntesis los esquemas culturales, como en este ejemplo de las Islas Afortunadas en el que se desvela la

[106] "Dennoch, in alle Himmelsrichungen wollte ich gehen. In den Osten, von wo der Frühlingsregen kommt. Über die Insel der Glückseligen hinaus".

"Unsere Insel der Glückseligen lag im Westen: draußen im Atlantik. Niemand fand hin. Was blieb, ist eine Route von Schiffsbrüchen".

"Ist es nicht bezeichnend für unsereins, daß wir auch beim Träumen Fragen stellen? Ob es hinter den Glückseligen noch etwas gibt?" (AM 249).

[107] Aparte de esta, hay otra variante de tipo A22 que destaca por su recurrencia y que presenta diversas variables, muchas de ellas coincidentes con los ejemplos expuestos a propósito de *Haïti Chérie*, que se configuran con estrategias lingüístico-retóricas o mediante la combinación de estas y las narratológicas. Se trata fundamentalmente de casos en los que la voz del otro, más que recogida, resulta anticipada porque el emisor es consciente de los esquemas culturales que le faltan a aquel para comprender y, a menudo, con un enunciado doble en el que aparecen dos códigos lingüísticos por ejemplo o la aclaración. Desde el punto de vista funcional, conlleva el acceso a la relatividad de perspectivas y aunque no siempre se vislumbra lo común, sí es frecuente que aparezca.

contingencia de los puntos cardinales como constructos discursivos. En ocasiones, los esquemas conocidos se anteponen de forma asimétrica a otros nuevos que se presentan por desconocimiento o por incompatibilidad. Se trata entonces de los modelos A1 y A21 de movimiento. Las estrategias con las que se componen también son de tipo narratológico y retórico-lingüístico.

Lo mas frecuente es que sea el mandarín quien realice adscripciones que se corresponden con estas variantes y que suelen tener un efecto humorístico en el lector porque este contrapone sus conocimientos culturales y actuales a los que proyecta el mandarín. Así, por ejemplo, cuando Past relata la historia del viajero romano Aemilius, le interrumpe el mandarín con la siguiente apreciación repleta de estereotipos del discurso oriental sobre Occidente, que, eso sí, formula como pregunta, con lo que admite otras perspectivas culturales:

> "Uno más al que le atrae ir hacia el Oeste", dijo el mandarín. "Nunca había pensado que también hubiera un Oeste para el Oeste. ¿Qué color se le adscribe a ese Oeste? ¿Blanco como en mi país? El color del luto. Aunque el traje de luto, estrictamente, no es blanco, sino solamente blanqueado. Blanquecino como las caras de los actores que interpretan a personajes insidiosos de la ópera, caras de tofu, amarillas-blanquecicas como el queso de habas. El Oeste como el punto cardinal del otoño, la única época del año en la que se efectuaban ejecuciones" (AM 267-268)[108].

En este fragmento el mandarín recoge el concepto de Oeste u Occidente para el romano Aemilius, pero le atribuye los clichés orientales que lo asocian con el color blanco de la muerte y en tono humorístico lo compara con las caras de lo actores de la ópera y con el tofu. Retoma la voz del otro (occidental aquí) hacia el que se dirige y la anticipa en su pregunta, lo cual a la vez indica la diferencia cultural respecto a los esquemas que Past cataliza, pues el mandarín subraya que hay dos Occidentes, el que ha indicado Past y el que se

[108] "Einer mehr, den es westwärts zog", sagte der Mandarin. "Nie habe ich gedacht, daß es auch für den Westen einen Westen gibt. Welche Farbe wird diesen Westen zugedacht? Weiß wie bei uns? Die Farbe der Trauer. Auch wenn das Trauerkleid, strenggenommen, nicht weiß ist, sondern nur gebleicht. Weißlich wie die Gesichter der Schauspieler, die hinterlistige Opernfiguren darstellen, Tofu-Gesichter, weißlichgelb wie der Bohnenkäse. Der Westen als die Himmelsrichtung des Herbstes, der einzigen Jahreszeit, in der Hinrichtungen stattfanden" (AM 267-268).

marca desde su discurso oriental. A ello se añade la comparación, una estrategia lingüístico-retórica, que le permite no solo unir los esquemas incompatibles sobre los 'Occidentes' de cada uno en su voz, sino que también objetualiza el orden occidental, asociado a Past, mediante los estereotipos. Como consecuencia, por un lado, acerca los clichés creados en otra cultura y los da a conocer, pero, por otro, para un tercero lector que conozca los discursos con los que Occidente nombra a Oriente y a sí mismo, tendrá un doble efecto desfamiliarizador de estos últimos. Por un lado, la asociación con la muerte deconstruye la posición de superioridad y centralismo del discurso occidental sobre sí mismo, subrayando el hecho de que hacia el Oeste se pone el sol. Y, por otro, el mandarín actualiza esquemas del imaginario oriental que son conocidos en Occidente, como el color blanco para el duelo o el tofu, y que incluso se han convertido en clichés de la imagen occidental sobre Oriente, pero paradójicamente el mandarín lo utiliza en relación con Occidente, con lo cual subvierte y parodia el discurso occidental. No obstante, la función triple que adquiere la adscripción del mandarín sobre Occidente, es decir, la relativización de las perspectivas y de los criterios de categorización, el extrañamiento y la deconstrucción de discursos, solo consigue entenderse si el lector realiza esa junción interdiscursiva e intercultural de tipo A22. Este mecanismo combinado de modelo A1 (desde el mandarín) y A22 (desde el lector), que habitualmente tiene un tono humorístico, se repite en los muchos episodios en los que el mandarín realiza interpretaciones sobre el mundo actual, ya sea sobre objetos desconocidos para él, como la luz eléctrica o el agua del grifo, o sobre determinados esquemas culturales que desconoce.

En un sentido muy diferente pueden entenderse otros movimientos dialógicos que también se presentan en *Die Augen des Mandarin*. Se trata de procesos de tipo A3 en los que una voz o posición se entrelaza con los esquemas culturales ajenos procedentes de la otra voz produciendo con ellos un nuevo esquema innovador que trasciende ambas posiciones, es decir, superando los límites de un orden de esquemas conocido y categorizado como 'propio' desde un rol de tercero. En estas ocasiones el emisor actúa

además como figura del tercero intermediario. A ello ha de añadirse que en varios de los ejemplos encontrados se muestra un cierto efecto de *epojé*, en el sentido de que la recombinación se acompaña de alusiones a la polivalencia y a la validez de las dos alternativas niveladas sin relación jerárquica entre ellas[109].

En un significativo pasaje de la conversación tematizan, precisamente, el deseo de ambos de traspasar las fronteras y en el diálogo se trascienden de forma composicional:

> "[...] Pero la gran tentación seguía siendo el Oeste. No solo porque como estudiante había leído con suspense y sobrecogido sobre el mono y su viaje hacia el Oeste, al país de la canela [...] quería ir más allá en dirección Oeste. No solo al país de Occidente, la India, como el mono para coger allí los escritos sagrados; eso ya se había conseguido".
> "Nosotros partimos por los escritos sagrados hacia el Este y nos topamos allí con el mono que ha viajado al Oeste. Pero quizás se encuentran todos los que están de camino por escritos sagrados al final en el mismo lugar, independientemente de hacia qué dirección hayan partido (AM 250)"[110].

[109] El hecho de que estas variantes se presenten más frecuentemente en relación con el mandarín que con Past, puede tener varias explicaciones. En primer lugar, es el mandarín el que viaja al futuro, al que previamente no ha tenido acceso, y el contraste con lo que conoce es mayor que para Past, quien ha podido adquirir conocimientos sobre la época del mandarín. Y, por otro lado, al lector, a quien también se dirige la novela, se le presuponen unos conocimientos propios de la época actual y, por tanto, también un cierto alejamiento respecto del mandarín, distinto del que pueda tener en relación con Past. A pesar de todo, sí que aparecen algunos ejemplos en los que Past practica este movimiento de apropiación o adscripción de lo ajeno subsumiéndolo a los esquemas conocidos por él y de nuevo se produce un extrañamiento recíproco para un mismo objeto, con lo cual el lector percibe la polivalencia cultural y la similitud, pese a esa distancia entre manifestaciones culturales que, en principio, son completamente ajenas: "'Todo fluye'. Past se quedó perplejo: ¿ha citado el mandarín a un filósofo griego? Pero el mandarín no había citado a 'ese Heráclito o como se llame', sino a Confucio, también él tenía la opinión de que todo fluye, […]" ("'Alles fließt'. Past staunte: Ob der Mandarin einen griechischen Philosoph zitierte? Doch der Mandarin hatte nicht 'diesen Heraklit oder wie er heißt' erwähnt, sondern Konfuzius, auch er war der Meinung, daß alles fließt, [...]") (AM 343). Past atribuye la frase del mandarín a Heráclito, adscribiéndola a lo que se considera parte de un orden discursivo occidental y ajeno al mandarín, pero a diferencia de los ejemplos anteriores, aquí no son los conocimientos ocultos del lector los que cuestionan y advierten la polivalencia de las palabras citadas, sino la respuesta del mandarín explícita es la que choca con la adscripción de Past y provoca el extrañamiento de lo conocido por Past al asociarlo a otro orden. No obtante, sin el lector mediador y su adscripción del conjunto de las voces (A22) no se produciría el efecto de relatividad y equiparación de ambas.

[110] "[...] Doch die große Versuchung blieb der Westen. Nicht nur, weil ich als Student mit Spannung und Schauder vom Affen und seiner Reise in den Westen,

El comentario de Past hacia el mandarín incorpora la leyenda china del rey Mono que viaja al Oeste y que desfamiliariza el discurso occidental de lo que se considera como tal, pero al entrelazarla con esquemas que proceden del discurso occidental y chocan con la concepción que actualiza la leyenda, se produce una transformación del significado de ambos esquemas. Es decir, mediante la estrategia retórico-lingüística de la comparación se hace visible el choque de las dos perspectivas o voces incorporadas (una estrategia narratológica) que viajan en direcciones opuestas para lograr el mismo objetivo (los escritos sagrados). No obstante, dicha contraposición que remarca la frontera se trasciende mediante el hibridismo producido por el choque inevitable entre las dos direcciones opuestas y con ello Past crea la metáfora de superación. Si los que van hacia el Este se encuentran con el mono que iba hacia el Oeste no es por otro motivo que el de que ambos llegan al mismo punto aunque lo denominan de formas distintas: el lugar de los escritos o el otro lado, más allá de la frontera propia, que como meta significa lo mismo para ambos. De ahí que Past infiera que probablemente al final todos se encuentran o coinciden en un mismo lugar, pues, en definitiva, el mundo es el mismo y redondo para todos. Este último mensaje supera así las dicotomías asimétricas creadas desde cada posición centralista y demuestra una vez más su contingencia, frente a la cualidad humana común que trasciende y subvierte las fronteras de órdenes discursivos institucionalizados[111].

---

in das Land des Zimts, gelesen hatte [...] Ich wollte weiter westwärts. Nicht nur ins West-Land Indien wie der Affe, um dort die heiligen Schriften zu holen; das war besorgt".

"Wir brechen wegen der heiligen Schriften in den Osten auf und stoßen dort auf den Affen, der in den Westen reiste. Aber vielleicht treffen sich am Ende alle, die wegen heiliger Schriften unterwegs sind, am gleichen Ort, unbesehen, in welche Richtung sie aufbrachen" (AM 250). La historia a la que se refiere el mandarín y luego Past es *Xī Yóu Jì* (*Viaje al Oeste*) [1590], obra anónima y una de las más conocidas novelas clásicas de la literatura en chino. En ella el rey Mono que acompaña al monje budista Xuanzang en su viaje hacia la iluminación, que les lleva de China a la India, es uno de los personajes más populares de la obra.

[111] Otro ejemplo significativo de este tipo es aquel en el que se unen las dos tradiciones míticas de la caja de los males (como la de Pandora), creando una figura transmítica atravesada por órdenes culturales contrastantes y semejantes a la vez (AM 289). Aunque menos impactantes, también hay que mencionar las

Por último, en cuanto a los modelos y estrategias que forman parte de estos encuentros dialógicos de tipo B, cabe destacar que los movimientos de acercamiento y el entrelazamiento se manifiestan también en el plano escénico y gestual con estrategias estructural-semánticas que llevan a transgresiones de tipo A3. Una de esas escenas se convierte en motivo recurrente y consiste en unir en un personaje, de forma yuxtapuesta, los dos gestos estereotípicos encarnados y que caracterizan a cada personaje por separado, el "Kopfschütteln" (movimiento de cabeza) de Past y la reverencia del mandarín. El hecho de que los combinen al final indica la transformación sufrida por ambos tras su intercambio, pero a la vez se nivelan y carnavalizan los dos tópicos que acaban así equiparados y ridiculizados[112].

Pero si hay un momento relevante de transgresión y superación de las fronteras preestablecidas es el que tiene lugar a propósito del tema de la separación conflictiva y violenta entre dos mundos y entre razas. Past y el mandarín miran a través de un gesto conjunto lo que está archivado en el ordenador de Past bajo el lema de "documentos privados" (AM 348). Lo que se abre son dos anécdotas recogidas por Past que tienen la particularidad de mostrar un mismo comportamiento y dos situaciones de contacto interracial paralelas en lugares diferentes y con medio milenio de distancia:

---

representaciones en las que el contacto entre los personajes produce resultados innovadores al entrelazar códigos o estilos lingüísticos. En general, traen consigo extrañamiento, resignificación de los símbolos y desvelan la relatividad de perspectivas, pero a veces el resultado innovador se aleja del original conocido por el lector tercero y adquiere un sentido metafórico y humorístico. Se configuran con la misma combinación de estrategias que los ejemplos anteriores. Por ejemplo, su falta de conocimientos sobre el significado del 'abracadabra' suizo según In Gassen, "Chuchichästli" (armario de cocina) (AM 242), lleva al mandarín a crear una nueva palabra con ella: "Tschu Tschi Tschäst Li" (AM 241) que asocia así a la pronunciación china y se sitúa en tránsito entre los códigos lingüístico-culturales.

[112] Las páginas en que aparecen son: 240, 277, 292, 301, 350, 365. Destaca especialmente el primer intento de imitarse mutuamente que produce una situación cómica (AM 240). Los dos personajes son como dos espejos que se imitan y procuran realizar el gesto del otro. Cada uno es la figura del doble del otro ajeno y devienen extraños, trazando la frontera simbólicamente. Pero metafóricamente deben procurar no chocar en ese cruce con sus cabezas o lo que es lo mismo con sus 'habitus' y formas de ver el mundo incorporados en ellas.

> "Parecía que para estos negros era una nueva experiencia ver a un cristiano; se asombraron mucho por mi ropa y por mi piel blanca… algunos me tocaron las manos y las extremidades y las frotaron con saliva para averiguar si el blanco era natural o teñido". Esto lo escribe Cadamosto, un genovés al servicio de los portugueses, que fue el primero que se ha podido demostrar que viajó al Ecuador. Y lo siguiente lo escribe George Jackson, quien por un robo de setenta dólares fue sentenciado a cadena perpetua: "mi primer encuentro con un chico blanco en el jardín de infancia fue una vivencia traumática. Debía de haber visto alguno antes en libros o revistas, pero nunca en carne y hueso. Me acerqué a él para tocar su pelo y para rascar su mejilla, por lo cual me sacudió con un bate de béisbol" (AM 349)[113].

Las dos escenificaciones muestran primeros encuentros en forma de movimientos recíprocos de tipo B, caracterizados por el contrasentido y la compartimentación; pero en ambos, la jerarquía de poder, verbal en el primero y violenta en el segundo, se muestra en la misma dirección: contra los negros. Past desvela que su objetivo es coleccionar situaciones básicas a través de todo el mundo, de las que se deriva algo similar (AM 350). Con ello muestra el planteamiento metaliterario de la novela como un ensamblaje de estrategias literarias con la dimensión cultural, ya que se tematiza cómo Past actúa como una figura del tercero intermediario entre situaciones culturales alejadas pero que tienen una semejanza oculta y crea así entrelazamientos a través del mundo (hibridismos artificiales), con los que tematiza y reflexiona sobre aspectos de los contactos y los choques que configuran el mundo actual. Con estas fórmulas transhistóricas busca también la explicación a esos fenómenos, incluyendo las relaciones de poder (AM 349-350).

Pero finalmente es una escena de contacto (de tipo B

[113] "Es schien für diese Neger eine neue Erfahrung zu sein, einen Christenmenschen zu sehen; sie wunderten sich nicht wenig über meine Bekleidung und über meine weiße Haut... Einige berührten meine Hände und Gliedmaßen und rieben daran mit Speichel, um herauszufinden, ob das Weiß natürlich oder gefärbt sei". Das schreibt Cadamosto, ein Genuese im Dienste der Portugiesen, der nachweislich als erster zum Äquator fuhr. Und Folgendes schreibt George Jackson, der wegen eines Diebstahls von siebzig Dollar zu lebenslanger Haft verurteilt wurde: "Meine erste Begegnung mit einem weißen Jungen in einem Kindergarten war ein traumatisches Erlebnis. Ich muß vorher schon welche gesehen haben, in Büchern und Illustrierten, aber nie aus Fleisch und Blut. Ich näherte mich ihm, um sein Haar zu berühren und um an seiner Wange zu kratzen, wofür er mir mit einem Baseballschläger über den Kopf hieb" (AM 349).

y A3) con alcance metafórico la que expresa el deseo de subversión de las dicotomías jerarquizantes que provocan la desigualdad y la búsqueda de otro tipo de relación entre los seres humanos:

> El mandarín miró su mano; frotó el dorso, frotó más fuerte y en círculo, lo intentó con saliva; se levantó, cruzó los brazos sobre el pecho, hizo una reverencia, tomó la mano de Past y frotó en ella, al mismo tiempo le alcanzó su izquierda para que Past pudiera frotar en ella. Después de unos minutos las compararon; las partes inspeccionadas eran iguales, se habían puesto rojas (AM 350)[114].

Con este gesto recíproco se crea una imagen de interacción e intersimbolismo entre los dos órdenes catalizados que se trascienden. Ambos tratan de acceder al otro con el tacto en un movimiento de tipo A3 que muestra la separación entre ellos (pues si fueran iguales según el discurso racial el intento no se produciría) y con ello alcanzan otro espacio simbólico diferente a los anteriores, representado por el color rojo que ambos comparten. La parodia en forma de literalización performativa de los relatos paralelos intratextuales logra, por tanto, superar e incluso disolver la frontera categorial impuesta. Y en este proceso de anagnórisis lo que descubren es que lo común no está en la 'verdad' de un orden o de otro (debajo de la piel negra no está la blanca, ni viceversa), sino en otro elemento (el color rojo) que desacredita esa dicotomía construida discursivamente y fundada en un aspecto biológico arbitrario como podría ser otro.

Este aspecto del encuentro no solo es fundamental para la cuestión intercultural, sino también para explicar el funcionamiento del conjunto de la novela de forma metaliteraria, ya que es gracias a la interacción de ambos personajes como Past descubre en qué ha consistido su juego literario. La escena les une nuevamente ante el ordenador de Past (metáfora de las memorias externalizadas del sujeto y de las interconexiones internas), pero esta vez entran

[114] Der Mandarin sah auf seiner Hand; er rieb über ihren Rücken, rieb heftiger und im Kreis, versuchte es mit Speichel; er erhob sich, kreuzte die arme vor der Brust, machte einen Kotau, griff nach Pasts Hand und rieb daran, gleichzeitig hielt er die Linke hin, damit Past an ihr reiben konnte. Nach einigen Minuten verglichen sie; die Prüfstellen waren sich ähnlich, sie hatten sich rötlich verfärbt (AM 350).

en el juego virtual "Shangai", lo cual implica un paralelismo estructural con el final de la primera parte en la que Past jugaba solo y sin éxito. Ambos personajes acaban de leer algo escrito por ellos mismos y el mandarín vuelve a interpelar a Past, quien esta vez en lugar de leer otro documento o anécdota del ordenador pone en marcha el juego (AM 361), con lo cual el motivo latente sigue siendo el de la escritura. Cuando el mandarín reconoce el juego y lo explica, Past se da cuenta de que ha estado interpretando errónea y parcialmente esos símbolos aunque conocía las reglas del juego basadas en el emparejamiento de fichas iguales. Él ha venido haciendo esto en la novela, buscando lo común con el mandarín; pero, para su sorpresa, esa montaña de piezas, que concebía como tejas, resulta ser, según el mandarín, un panal de abejas, es decir, una malla o red de la que salen volando las parejas de abejas en busca de miel (AM 361) y dejando visibles las siguientes posibles parejas. Esto supone un traspaso de la frontera de sus límites culturales de tipo A3, porque aquel juego, culturalmente extraño, va perdiendo su extrañeza cultural desde el punto de vista práctico y Past consigue verlo también desde una nueva perspectiva, la china, que en el fondo existía ya en el juego y, por tanto, en la novela.

Pero el momento de revelación final se produce cuando el mandarín borra todos los archivos del ordenador y lo deja vacío, como ocurre también cuando se eliminan las piezas de "Shangai" y se acaba la partida. Así, se desentraña uno de los alcances significativos de la novela. Si los emparejamientos de elementos comunes desvelaban el carácter contingente de las dicotomías y las subvertían, aún sabiendo que las diferencias y los choques se mantienen; el vuelo de esas parejas, que revelan los errores y proyecciones de épocas y discursos, simboliza la opción de eliminar estos también. Se dejaría así abierta la posibilidad de un nuevo comienzo, de una nueva manera de interpretar el mundo y de interpretarse unos a otros en la que, como dice Past, el unicornio sucumbiera ante el dragón (AM 366). Pero no ha de pensarse en un final apocalíptico[115]. Simbólicamente

[115] El tema de una fiesta de la eliminación, como versión alternativa para el destino del mundo frente al imaginario apocalíptico, remite a un ensayo de Loetscher

se hace referencia al fin de esa época "des Wirrwarrs" y anuncia otra nueva con una escala verdaderamente mundial. Las vías hacia las que se dirige el mundo aparecen apuntadas en las reflexiones mencionadas en la novela. En ella la bipolaridad mundial entre Primer y Tercer Mundo, derivada de la época de los descubrimientos, está encaminada a desaparecer a favor de un mundo multipolar cada vez más unido y más diverso a un tiempo, en el que las culturas son simultáneas e interdependientes (Loetscher [1983] 1984: 180-181).

No obstante, los dos últimos temas que recuerda Past, tras la desaparición de sus archivos y la despedida del mandarín, muestran también hacia dónde se encamina ese futuro a través de los dos personajes colaboradores jóvenes: Beat le enseña a Past a navegar por el mundo a través de Internet y Angelo le propone un trabajo en una nueva agencia de turismo, muy especial, en la que los viajes temáticos por el mundo se centran en catástrofes, guerras, muerte y violencia producidas por el ser humano a lo largo de la historia. Ante las dos novedades Past está perplejo nuevamente, así que el mundo no deja de sorprenderle y aparecen nuevos aspectos que 'no se comprenden'. Pese a la mayor capacidad para conectarse con el mundo y viajar por él y a las nuevas posibilidades de comunicación, de las dos escenas se desprende un sentido ambivalente y no todo es positivo. Por un lado, pese a la fascinación por el nuevo medio, a través de Internet ve la imagen de una mujer que sale del mar en busca de asilo, haciendo referencia así al drama de la emigración masiva y forzosa en la actualidad y, por otro lado, el nuevo viaje artificial que propone Angelo rescata otra vez la memoria del horror humano como algo siempre presente, pero que peligrosamente se ha banalizado. Sobre la configuración estética de ese entramado planetario atravesado culturalmente y ambivalente versará el siguiente capítulo.

([1983] 1984: 165-188). En él realiza una serie de predicciones para el mundo colocándose en una posición futura, el siglo XXI, es decir, en un momento en el que ya se habría superado el supuesto "fin del mundo" en 1999, el cual no sería otra cosa que una gran fiesta internacional en la que cada persona habría borrado todos los datos inservibles de los ordenadores, como un acto simbólico de limpieza y de liberación para un nuevo comienzo. Así, este deseo es el que recupera en 1999 en la novela *Die Augen des Mandarin*.

2.3. La composición dinámica de *Die Augen des Mandarin:* parámetros estéticos del entramado transcultural

La metáfora reticular de la colmena tiene su explicación como una forma de dar sentido al caos exterior que conforma el interior del sujeto y como un medio para expresar la percepción de un mundo que, pese al desconcierto, está cada vez más interconectado. La red es una imagen extensiva o de tipo 'macro' por cuanto se configura mediante innumerables microcruces y esta es la estructura básica de composición de la novela que se adecua, por tanto, a una determinada concepción del mundo. No obstante, la estructuración no se corresponde con la expresión del mundo como totalidad abarcable, sino con la fragmentariedad del credo postmoderno. Por ello, la forma narrativa de *Die Augen des Mandarin* es abierta y los cruces se multiplican sin tener que cumplir un número o figura simétricos o cerrados. Desde el punto de vista de los contenidos materiales que pueden verse al distanciarse del texto con una mirada macroscópica, la impresión que producen es la de un ensamblaje diverso en el que unos se conectan con otros previos o posteriores en el texto, pero, sobre todo, en el que se tocan múltiples temas.

Siguiendo la línea metafórica de las nuevas tecnologías que aplica en varias ocasiones, la cabeza de Past aparece comparada con el disco duro del ordenador. En ella están grabados los archivos (AM 357), y a su vez el "Notebook" de Past es su segunda memoria (AM 220) en la que incluso se incorpora también lo que teclea el mandarín (AM 359). El ordenador personal se convierte en paradigma de la conjunción de saberes e informaciones privadas o colectivas que pueden recogerse y evocarse de forma inmediata. La biblioteca de Babel da paso a una nueva metáfora de conservación y acceso del mundo que revierte en la escritura.

Las recolecciones que realiza Past en su archivo personal tienen como objeto entablar nuevas y viejas relaciones que permitan un acercamiento al mundo y un intento de "comprender", por eso en el momento en que se enlazan con otras van configurando el texto y, a la vez, van eliminándose de ese catálogo desordenado, como las piezas en

el juego "Shangai". Las conexiones son, pues, un acto de liberación de espacio en ese disco duro. No obstante, los fragmentos percibidos y conservados del mundo en la memoria se conectan entre sí por nexos y conceptos tan variados que si se ordenaran cronológicamente se construiría una falsa imagen reduccionista y aislada, no solo de la historia humana representada en la novela o de la vida de Past, sino también de lo más importante que se transmite: el sentir de ese mundo caótico del que forma parte el sujeto. Lo significativo de esta ordenación alternativa de encadenamientos es que, por un lado, produce un nivel reflexivo sobre los mismos y, por otro, se encadenan espacios, tiempos y culturas que de otra manera no se unirían habitualmente o no se vislumbraría su relación oculta.

Para ello la novela se sirve de entrelazamientos textuales compositivos de movimientos escenificados, que en no pocas ocasiones tienen un alcance metaliterario o metacultural. El interés por esta macroperspectiva de conjunto interconectado y de dimensión global se pone de manifiesto, por tanto, en la forma, pero también en las continuas alusiones a la globalización en distintas épocas, a los contactos humanos producidos en distintos contextos y, sobre todo, en la búsqueda de lo común. De ahí que las anécdotas de la vida personal de Past se entrelacen continuamente con características y sucesos de la memoria histórica colectiva. Así, el aspecto individual y colectivo se emparejan una y otra vez gracias a la configuración textual.

2.3.1. *La escritura transcultural de un mundo interconectado*

Desde el punto de vista composicional, se dan varias formas de interconexión en *Die Augen des Mandarin* que producen un alcance transcultural del texto como en los modelos de movimiento de tipo D. En primer lugar destaca la fórmula de asociación de elementos dispares a partir del lenguaje (de una palabra clave recurrente), a veces por medio de isotopías y otras a través de las asociaciones comparativas que establecen Past o el mandarín. Con frecuencia se enlazan en una o pocas páginas nuevos materiales, espacio,

tiempos, etc., y, por ello, además de la yuxtaposición, esos traslados de unos lugares y situaciones a otros, confieren al texto un gran dinamismo al hacerle traspasar varias fronteras. No siempre se crean nuevos materiales híbridos innovadores como resultado de esas conexiones, pero los elementos resignifican por la relación de contacto establecida en el texto. Las estrategias de enlace son de tipo retórico-lingüístico en forma de oxímoron, yuxtaposición, comparación, etc., y, aunque el lector actúa siempre como tercero observador que ordena y relaciona, cuando las estrategias de junción son menos explícitas (como en las isotopías) se convierte en el tercero intermediario indispensable.

Así, por ejemplo, los capítulos iniciales tratan, entre otros, sobre el concepto de 'comienzo' y el motivo de la 'cueva'. Guiado por este último, Past va recordando y realizando encadenamientos asociativos a veces sujetos a la arbitrariedad del recuerdo, que se inician en los antepasados que habitaban en cuevas en la prehistoria (según sabe por las clases en el colegio en Zúrich), se enlazan con las cuevas naturales subterráneas que recorre en su niñez en Suiza, las cuevas artificiales creadas por el ser humano para la divinidad, como la del dios Shiva en la India, en torno a un icono sexual, las cuevas internas del cuerpo humano como la que contiene a su hijo y esconde el origen de la vida, las cuevas de la muerte con momias en Egipto, las cuevas habitadas de Kiew y de la Capadocia, o la cueva interna del sujeto donde se sitúa el cerebro, para terminar con una equiparación contrastiva con la que señala que los antepasados no solo vivían en cuevas, sino también en palafitos como los del Lago de Zúrich. En la visita a estos palafitos hay una reproducción de los antiguos habitantes y un perro artificial que asocia a un perro real, un recuerdo en torno a otros palafitos, los que recorre con Gil en Brasil y que enlaza, a su vez, con el tiempo en que él se convierte con Puy en un habitante de un pueblo de palafitos en el sudeste asiático (AM 18-38).

Gracias a estos enlaces el texto va transportando al lector de unas situaciones culturales a otras que dialogan contrastando entre sí y se marcan, por tanto, como adscritas a órdenes culturales diferentes. Esta fórmula se identifica con un movimiento suprasituativo de tipo D1 que realiza

un agente de movimiento por múltiples objetos, pero no se escenifica el dinamismo como en el ejemplo del personaje que narra un viaje, sino que se configura a traves de las estrategias lingüístico-textuales que son las que unen escenarios diferentes. Por eso, el texto es híbrido culturalmente y el efecto es el de un recorrido transcultural por diversos momentos culturales, pues su alcance metonímico produce la sensación de atravesar el mundo.

Pero también destacan los movimientos culturales que sí se representan con una escenificación del recorrido a través de puntos diversos del planeta o en diversas direcciones desde un mismo lugar de partida. Con estos traspasos de fronteras de tipo D1 se conectan elementos que semánticamente se adscriben a órdenes diferentes y el personaje o el objeto se vuelven representativos del tránsito por el mundo. Los viajes de Aemilius por el imperio romano y más allá de su confín o la travesía de Peter en la Edad Media, escrita por In Gassen, son ejemplos de ello; pero también pueden encontrarse paralelismos con el tránsito mundial que realiza Past. Este último siempre regresa a Zúrich con un retazo de memoria del viaje en forma de jabón de hotel (AM 121). Estos jabones se convierten, a su vez, en objeto transicional de acceso a una relación erótica intercultural con la italiana Maria, a la que, en cada encuentro sexual, va regalando los jabones y lo que estos llevan implícito respecto de cada uno de esos lugares.

Así, en sentido metonímico, se perfila la imagen de las ramificaciones y tentáculos que van de una posición local al resto del mundo o del globo y viceversa. En varios pasajes se explica de forma crítica que Suiza forma parte del entramado mundial de la globalización y que existe como tal gracias a los dineros 'extranjeros' que proceden de todo el mundo y a menudo de las élites de esos países, considerados pobres y 'no occidentales'. Así por ejemplo lo denuncia "Der Afrikaner" (el africano), uno de los colaboradores de la institución donde trabaja Past, el cual acusa a Suiza de esconder el dinero de los dictadores africanos (AM 136)[116]. Lo local actúa ya globalmente y Suiza como

[116] También la escena de los contactos del hermano banquero de Past con el jeque de Persia (AM 47) y el escándalo del oro nazi (AM 49) demuestran cómo se producen estos intercambios.

el resto de los puntos del planeta está interconectada por igual, aunque según la situación de la perspectiva desde la que se mire, ese se considerará el centro asimétrico respecto al resto; por eso tanto Suiza como China pueden considerarse "reinos del medio" atravesados y atravesantes en todas las direcciones, tal y como explica la metáfora de los ríos que utiliza el mandarín respecto a Suiza (AM 244).

Desde un punto de vista metacultural, estos procesos de la composición se tematizan con metáforas vinculadas a la tecnología de la información o mediática. Atravesar el mundo está al alcance de cualquiera con el mando de la televisión, casi como si ese caos pudiera abarcarse en una antena parabólica como sugiere el mandarín (AM 292); pero el viaje se realiza de forma mediada por la pantalla, con lo cual el nuevo imaginario planetario se constituye con movimientos virtuales tales como los del mapa meteorológico o los viajes a través de la red de Internet (AM 369-370) y con objetos intermedios (puertas de acceso) entre el sujeto y el resto del planeta como el satélite o el ordenador[117].

En la medida en que se intensifican las posibilidades de acceso, aunque sean mediadas, y en que se tiene consciencia de los acercamientos y conexiones entre diferentes partes y esquemas culturales, también se construye la imagen planetaria de un mundo único que se va contrayendo. A pesar de que es inabarcable en el sentido de totalidad y de que para Past siempre es incomprensible y motivo de perplejidad, la concepción de un mundo interconectado provoca un imaginario planetario, en el que al menos en forma de deseo, se expresa el encuentro con el mundo en su conjunto o el acceso a él[118].

---

[117] Precisamente una metáfora permite a Loetscher hacer referencia metaliteraria e irónica a su labor como escritor. La imagen de satélite describe al huracán "Hugo" atravesando el mar de China (AM 227), como si el propio Hugo Loetscher pudiera efectivamente moverse por ese mapa de la pantalla y cruzar el orden cultural que se adscribe al mandarín. Acerca de esta forma el propio quehacer de la escritura que construye una imagen del mundo mediante esos movimientos atravesantes que unen diferentes aspectos y situaciones culturales del planeta, incluyendo la lejana China. El autor transgrede los límites culturales dentro de la escritura.

[118] El sueño de Past es un claro ejemplo de ello. De este modo la noción de espacialidad planetaria se desvela también como una construcción del ser humano. Siendo niño recibió una regañina por haber pintado sin parar todo tipo de

2.3.2. *Hibridismos dialógicos interculturales para la expresión transcultural*

Pero *Die Augen des Mandarin* completa con otras estrategias estéticas la comprensión de lo que conforma ese mundo interconectado. Los movimientos generan los acercamientos (los contactos) entre los elementos y conforman ese tejido transcultural mundial, por ello un texto que refleja compositivamente estos sucesos, no puede dejar de lado la mirada al microcruce. Así, el hibridismo dialógico intercultural se alza como pieza esencial que expresa las dinámicas de interacción a nivel mundial. Estos encuentros dialógicos guardan relación con los modelos expuestos en el apartado previo, en tanto en cuanto son también asociaciones en el texto de elementos adscritos a órdenes contrapuestos o diferentes, pero no se trata aquí del encadenamiento múltiple sino de microcruces concretos. No obstante, estos se relacionan con el nivel suprasituativo colectivo de los órdenes discursivos a los que se adscriben y, puesto que en muchos casos la categorización responde a formas dicotómicas asimétricas de ordenación mundial o supraregional (extensiva) como Occidente/Oriente, Primer Mundo/Tercer Mundo, colonizador/colonizado, etc., el contacto concreto puede estar vinculado a fenómenos transculturales como la globalización económica, el imperialismo, etc., que inciden en esas ordenaciones. Así pues, se comprenden estos encuentros como una de las múltiples fricciones que constituyen dichos movimientos expansivos, a los que hacen referencia. De hecho, las interacciones que crean nuevos esquemas culturales o que reactualizan las incompatibilidades culturales son las que componen la imagen planetaria de la globalización diversificante, en el sentido de Pieterse (1995 y 2001).

En primer lugar, cabe destacar la hibridación dialógica realizada con estrategias lingüístico-retóricas enlazando,

---

objetos con un pincel con el que, como un nuevo rey Midas, convertía todo en plata. Cuando lo recuerda y sueña con ello, Past se imagina cómo continúa su tarea y pinta de plata todo el globo (AM 148). Con ello la noción de espacialidad planetaria se revela también como una construcción del ser humano.

con movimientos de tipo A22, esquemas culturales conocidos para la figura del tercero intermediario y para el lector, pero categorialmente incompatibles. Estos esquemas se yuxtaponen contrastivamente y a la vez cuestionan la frontera. Los efectos de la colonización y la segregación racial y la esclavitud se expresan con hibridismos textuales que recuerdan cómo los movimientos expresivos e incluso globalizantes se dan en otras épocas históricas y tienen consecuencias hasta la actualidad. Por ello, la mayoría de estos ejemplos desvelan hibridismos orgánicos o deconstruyen los discursos jerárquicos. Por ejemplo, Suiza aparece entrelazada con la explotación colonial y la esclavitud, con lo cual no solo se critica la supuesta neutralidad suiza, sino que se vincula lo local con el entramado económico global imperialista y se evoca su continuación actual. Así, lo que se supone más cercano al personaje de Past, el país alpino, bebe en realidad del resto del mundo:

> Cuando siendo niño le enviaban a hacer la compra le ecantaba la tienda de coloniales. Como su país nunca tuvo colonias, 'colonial' sonaba misterioso. En las colonias vivían paganos, por ello se enviaba a los misioneros, que cuidaban de que la mercancía que era importada de allí fuera bautizada; siendo niño habría renunciado muy a disguto al cristiano azúcar y al católico cacao (AM 95)[119].

En este pasaje irónico el oxímoron final, pone en diálogo los artículos de las colonias con los misioneros suizos y, por tanto, se expresa el contacto intercultural con Occidente, representado aquí por la institución eclesiástica suiza y su papel en la empresa colonial. Un contacto cuyas consecuencias llegan hasta el siglo XX como muestran las tiendas en la fase de niñez de Past[120].

Además, aparecen otras expresiones del contacto in-

[119] Wie er als Junge zum Einkaufen geschickt worden war, hatte es ihm die Kolonialwarenhandlung angetan. Da sein Land nie Kolonien besaß, hörte sich "kolonial" geheimnisvoll an. In den Kolonien lebten Heiden, weshalb man Missionare hinschickte, die dafür sorgten, daß die Ware, die von dort importiert wurde, getauft war; er hätte als Kind ungern auf den christlichen Zucker und den katholischen Kakao verzichtet (AM 95).

[120] También algunas narraciones orales relatadas por los dientes de oro de la abuela de Past, representante de la tradición oral heredada del orden 'propio', hacen referencia a este tipo de entrelazamientos. Uno de los dientes se ha agujereado por culpa del azúcar, que ha realizado una larga travesía (o movimiento de transferencia y de traslado de tipo A3 y C) desde que un hombre cortara la caña de azúcar al otro lado del Atlántico (AM 156).

tercultural colonial, del sincretismo (AM 129) y de la hibridación racial (AM 133), pero también deconstrucciones y subversiones de esas relaciones de dominación desiguales. Pero lo que demuestra que la esclavitud y el sometimiento de los otros seres humanos por cuestión racista y de forma extensiva no es exclusivo de dicha época colonial, es la unión de esta cuestión con otro momento histórico de aniquilación a escala 'macro': el holocausto. Rosebush, superviviente y representante del sufrimiento en el holocausto responde a la pregunta de Past sobre el campo de concentración con el recuerdo de un viaje a una casa-museo de esclavos en África (AM 167) y, por otro lado, Angelo rescata un episodio en el que una orquesta constituida por presos se ve obligada a transformar la canción "Zehn kleine Negerlein" (Diez pequeños negritos) adaptándola a la situación del campo de concentración (AM 372)[121].

Por último, el entrelazamiento entre órdenes continúa en la actualidad con los intercambios neocoloniales y los efectos de la globalización entre los llamados Primer y Tercer Mundo. El encuentro entre ambos se escenifica con un movimiento de Past, catalizador del orden europeo occidental, atravesando la frontera que lo separa de las tradiciones africano-brasileñas, hasta producir de forma metafórica un transformismo textual carnavalizador entre los esquemas adscritos a los dos órdenes. Past participa gracias a Gil (el tercero intermediario en esta situación) en un rito del candomblé brasileño. En el camino de tránsito que le lleva al lugar de la ceremonia la mirada de Past reproduce los esquemas europeos sobre ese otro. Una vez ante el altar, Past destaca la sangre del gallo muerto y las agujas, pero también realiza una adscripción de tipo A22 al descubrir el sincretismo de la imagen de San Jorge que representa a Ogún, dios del hierro y de la guerra, y al señalar la memoria de esquemas africanos que viaja una vez más desde África en ese baile escenificado ante él (AM 134). El

[121] No obstante, estos contactos paradigmáticos de la opresión y aniquilación tienen su contrapartida poética de resistencia también en forma de intercambio cultural; pues según cuenta Rosebush, en el campo de concentración, lo único que no puede quitarles el orden de la 'pureza' nazi es el lenguaje, así que sus juegos consisten en aprender las lenguas de los otros niños presos y compartirlas (AM 168).

momento fundamental del contacto se produce cuando el representante de Ogún se le acerca y dibuja una cruz con su espada sobre Past:

> Entonces Past sintió un picor en la pierna izquierda, contra el que no ayudaba ninguna forma de rascarse. El dolor se concentraba en un punto determinado. Los tornillos en el hueso del muslo se sintieron exhortados; solo se tranquilizaron cuando Ogún, el dios del hierro, se plantó delante de Past con su abriguito azul oscuro, le sopló humo de cigarro en la cara e incensó también el muslo. En esto, dibujó con su espada metálica plateada una cruz sobre la cabeza de Past. Unos diamantes falsos centellearon[122].

La experiencia de la extrañeza y la sensación de alivio tras el dolor en el cuerpo de Past suponen un movimiento de transformación interno de tipo A3, acompañado de una sensación de *epojé*. En este episodio, el poder de la magia, opuesto al orden racional se yergue sobre él. Pero la escena carnavalizadora que narra a continuación, nivela y cuestiona ambos órdenes de forma humorística, puesto que, según dice, lo que cree que es una bendición descubre más tarde que se trata del anuncio de una operación de cadera:

> Estando tumbado sobre la mesa, creyó reconocer en el cirujano al danzante Ogún; no se habría sorprendido si el médico, en lugar del delantal verde, hubiera llevado un abriguito azul oscuro y si, escalpelo y pinza de hueso en mano, se hubiera puesto a bailar una samba callejera alrededor de la mesa del instrumental, dirigiendo a golpe de pelvis a las enfermeras de quirófano[123].

La mezcla del personaje de Ogún con el cirujano que baila samba con el bisturí (en lugar de la espada) es un hibridismo artificial innovador de tipo A3 en el que los esquemas de ambos órdenes se entremezclan y transgreden

[122] Da spürte Past im linken Bein ein Jucken, gegen das kein Kratzen half. Der Schmerz konzentrierte sich auf eine bestimmte Stelle. Die Schrauben im Schenkelknochen fühlten sich aufgerufen; sie gaben erst Ruhe, als Ogun, der Gott des Eisens, mit seinem tiefblauen Mäntelchen vor Past hintrat, ihm Zigarrenrauch ins Gesicht blies und auch den Schenkel beweihräucherte. Dabei zeichnete er mit seinem versilberten Metallschwert über Pasts Kopf ein Kreuz; falsche Diamanten blitzten auf (AM 135).

[123] Als er auf dem Schragen lag, meinte er im Chirurgen den Ogun-Tänzer zu erkennen; er hätte sich nicht gewundert, wenn der Arzt statt der grünen Schürze ein tiefblaues Mäntelchen getragen hätte und wenn er, Skalpell und Knochenzange in der Hand, einen Straßensamba um den Instrumententisch getanzt hätte, mit stößigem Becken die Operationsschwestern anführend (AM 135).

la frontera que convencionalmente los separa, resultando humorísticamente nivelados en este nuevo espacio imaginario de interacción que crean conjuntamente.

No obstante, este no es el único tema relacionado con la situación de la globalización desigual actual, pues la explotación neocolonial de tipo económico también se pone de manifiesto con estrategias escénicas que muestran el resultado de movimientos de fricción forzados. Si hay una escena que expresa la explotación del Tercer Mundo por parte del Primero y de su corrupción económica liderada por la institución para la que trabaja Past, es la que explica la situación de los trabajadores de una mina de plomo en Bolivia. Un movimiento de ida y vuelta porque la mala conciencia del europeo, que participa indirectamente en ese sistema de poder a través del encargo de la institución, se materializa en una ensoñación de Past. Las caras de los mineros muertos se le aparecen en su cuarto de Zúrich entre los versos escritos de un tomo de lírica boliviana (que ha recibido como regalo de su visita a la mina boliviana y que representa en parte a la élite del país). Los olvidados, cuyo rostro no se recoge en la escritura ni en el imaginario o memoria institucionalizada del país, reclaman un nombre, y una presencia, en la mente de Past a través de los espacios en blanco del texto (AM 130-131). Así, el movimiento direccional que cruza el Atlántico (A3) se produce ahora a la inversa y los explotados reaparecen en Zúrich, intrincados con el Primer Mundo a través de Past.

Sin embargo, los efectos visuales de la globalización para el ciudadano medio se muestran en forma de consumo y no solo en Occidente o en el Primer Mundo, sino en todo el globo. Por eso la occidentalización y la expansión económica se desplazan por caminos insospechados y se han globalizado de tal forma que las creaciones supuestamente occidentales no tienen necesariamente ya un origen occidental, tal y como Past descubre en unos grandes almacenes de Tailandia en los que se encuentra un Santa Claus procedente de Japón (AM 302). En definitiva, el impacto más visible de la globalización es el de encontrar en todas partes lo mismo, como una expansión o extensión global, pero no solo del mundo occidental, sino que, lide-

rada por él, también los productos y memorias culturales de otros tipos se extienden y diversifican, de tal modo que el exotismo, representado por las frutas para Past (como en *Haïti Chérie*) parece estar desapareciendo, pero el mandarín y él aún rescatan la diferencia: "Lo que para usted era la naranja el día de Año Nuevo, era para mí el plátano en Navidad. Hoy es más barato que la fruta local […]" ("Was die Orange für Sie an Neujahr, war für mich die Banane an Weihnachten. Heute ist sie billiger als das einheimische Obst [...]") (AM 344).

2.3.3. *Variaciones transculturales y disolución de fronteras*

El mandarín ha deseado durante mucho tiempo llegar al Oeste, al lugar donde no se come con palillos sino con tenedor, y cuando al fin lo consigue y aterriza en casa de Past se encuentra al lado del tenedor unos palillos (AM 252), así se pregunta si In Gassen tenía razón en su relato. En este se cuenta la historia de un viajero medieval de Basilea, Peter, que va buscando lo diferente por toda la cristiandad, más allá del Rin, y se encuentra en todas partes las mismas iglesias, rosetones y arcos de punta (AM 253-262). No obstante la moraleja de este relato parabólico la resume Peter con las siguientes palabras: "Naturalmente siempre es lo mismo, pero hay diferencias, a punto estuvo de decir: como entre los arcos de punta" ("Natürlich sei es immer das gleiche, doch es gebe Unterschiede, er wollte schon sagen, wie bei den Spitzbogen") (AM 262). Esta historia encuentra su paralelismo en el relato que Past hace del romano Aemilius que viaja por el imperio con un resultado similar y escribe una obra desaparecida cuyo título (en la lengua del Imperio) expresa una idea equivalente, *De diversitate et conformitate mundi accessi*, y de la que solo se conserva la fórmula *individuum varietas varietatis* (AM 263). En definitiva, ambas narraciones muestran que el mundo conocido se conforma de variaciones diferentes de otras variedades, es decir, que en todas partes se encuentra lo mismo, pero manifestado con variedades diferentes. Pero la copia y la imitación que aparecen en todos los ángu-

los del imperio, se producen tanto del centro a la periferia como a la inversa como consecuencia del movimiento expansivo imperialista. Así, los soldados llevan a Roma las drogas desde todas las esquinas del Imperio (AM 271), no obstante Aemilius encuentra también algunas diferencias en los comportamientos (AM 268) y descubre que los teatros de la metrópoli que creía originales, son copia de los griegos (AM 269-270). Estos dos viajes tienen la forma escenificada del modelo de movimiento D1 que pone en comunicación lo cultural diverso, pero, a la vez, revelan las similitudes motivadas por las formas incipientes de globalización. Todo ello demuestra que la globalización económica contemporánea, a la que se hace alusión, existe, aunque en otra escala, tanto ayer como hoy y que su estructura o su lógica es transhistórica; pues no en vano, para demostrar este vínculo con el presente, las historias guardan un claro paralelismo con lo que muestra Past en algunos de sus recorridos mentales como el que realiza recordando esculturas (AM 58-63), portales y capiteles en distintos lugares del mundo, enumeraciones y yuxtaposiciones, en definitiva de lo mismo, pero diferente.

Pero tampoco China se libra de esta nueva ola de globalización más extensa y posee ya la moda de los "jeans", de los "T-shirts" y de las discotecas tecno (AM 279). No obstante, Past anuncia que el ocaso de esta época de liderazgo occidental se acerca con el final del siglo y del milenio, pues en el momento en que Europa determinó el mundo con los "descubrimientos" también se derrocó a sí misma al revelar que es uno más entre otros continentes (AM 351), al que también se puede superar e incluso mejorar (AM 351), de manera que el momento de pasar "la cuchara" metafórica, el testigo simbólico, ha llegado al final del "festín culinario" del milenio (AM 199).

Además de la estrategia de escenificación transcultural a través de un mundo global, es el paralelismo que establece el tercero lector de tipo A22 entre los diferentes relatos el que permite descubrir la recurrencia transhistórica y no solo transcultural[124]. Para Loetscher estos paralelismos re-

[124] Estas asociaciones de patrones recurrentes es lo que Dewulf denomina, siguiendo la interpretación que Holquist hace de Bajtín (Holquist, 1990: 112) como "recurring patterns" (Dewulf, 2005: 173).

currentes permiten comprender algo mejor el mundo y a uno mismo porque con la comparación se muestra la parte común de las situaciones repetidas pero independientes, es decir, la lógica común de la situación humana subyacente (Loetscher en Dewulf, 1997/1998: 315). Así lo expresa por ejemplo otro paralelismo de episodios recurrentes en distintos lugares, épocas y culturas que giran en torno al tema del oro y del dinero como motor del conflicto y la violencia. La avaricia de la cuñada en Suiza da paso en la mente de Past a anécdotas históricas sobre la dominación y la tortura por el oro en la época de los conquistadores, pero también en la Antigüedad romana y en Asia (AM 150-153). Textualmente se trata de yuxtaposiciones que conforman un conjunto con carácter mundial, atravesado por esa diversidad como en el modelo D2, pero en el que esos esquemas diferentes culturalmente giran en torno a un motivo y lógica comunes. Es decir, son variantes de lo mismo, pero a diferencia de la demostración de los viajes de Peter o Aemilius, esos elementos comunes y coincidentes no se deben solo a la expansión homogeneizadora imperialista, sino a una dinámica común humana (de la violencia aquí) que incide en la práctica de esquemas de distintos órdenes culturales que no siempre han estado en contacto. El impulso para estas invasiones y aniquilaciones es el oro, la conquista y, por tanto, también la expansión o extensión del poder más allá de los propios límites; pero la lógica violenta subyacente, el elemento común, tiene un origen que trasciende esa situación concreta y emerge como una lógica humana universal y antropológica. No obstante, Loetscher no persigue imponer sobre la imagen del mundo unos universales, que proceden de criterios europeos u occidentales y que categorizan lo que puede entenderse como 'humano común' y lo que no. Lejos de esta forma de universalismo reduccionista e imperialista, Loetscher parte de situaciones y prácticas recurrentes que no se adscriben a un mismo orden discursivo, pero podrían constituir uno.

El papel que desempeña la oscura institución que aparece a lo largo de la novela, es muy importante para esta dimensión planetaria que se está tratando aquí. Este or-

ganismo tiene la misión de crear un catálogo de la cultura mundial y, sobre todo, un calendario futuro igual para todo el planeta (AM 49), un "Weltkalender" (calendario mundial) (AM 311), para lo cual Past es el encargado de las fechas de Año Nuevo, de los comienzos, por tanto. Es decir, la institución se erige como productora y portadora de las nuevas reglas para un orden mundial común en el que están representadas, supuestamente, las culturas, pueblos y naciones del mundo. En aras de un consenso mundial los trabajadores que catalizan diferentes órdenes culturales, discuten sobre diversos temas. Pero hay dos aspectos que demuestran que la autoridad de la institución para este empeño es, cuanto menos, dudosa. En primer lugar, la ambivalencia reside en que la 'buena' labor de un consenso mundial se ensombrece porque es la tapadera de otros negocios éticamente reprobables que también tienen alcance planetario. La filial suiza se encarga de cuestiones de dinero, lo que simboliza la crítica al sistema económico suizo inmerso en la circulación global financiera y, sin embargo, la sede se sitúa en Memphis, con lo cual, Estados Unidos resulta atacado como eje central, aunque el jefe es de origen colombiano. Así pues, la representación del poder de la institución es también transcultural, pero invisible, anónima y corrupta. En todo caso, la falta de transparencia y el anonimato del poder hacen referencia también al oscuro funcionamiento de las fuerzas, casi ocultas, que rigen los designios de la globalización económica a finales del siglo XX.

En segundo lugar, el carácter humorístico y la ridiculización irónica del propio origen de la institución (creada por consejo del terapeuta del jefe para aminorar sus sentimientos de culpa), así como de las discusiones que tienen lugar en el seno de la misma, muestran también la crítica a la creación de un orden artificial mundial tal y como pretenden llevarlo a cabo. Pese a la intención de respeto y de dar voz a todos, el método y los criterios para seleccionar los ingredientes del catálogo y del calendario mundial se desenmascaran como ridículos ante el lector porque tratan de definir un mundo en el que cada cual intenta defender sus emblemas nacionales o religiosos, en

lugar de recoger la mezcla que se da en la calle, de mayor interés desde el punto de vista de Past. La fórmula que utilizan es la contraposición y comparación, tal y como hace el método comparatista que Loetscher critica a través del personaje de Katzbach (AM 43-44). En este sentido destaca el papel que desempeña la variante transcultural (D2), explicada anteriormente, en la que se conjugan variaciones diferentes de lo mismo, pero como se ha señalado, esta vez con función crítica y deconstructiva. En lugar de un texto creado mediante un enunciado único que engloba ese conjunto heterogéneo, aquí se trata de varios enunciados de voces que discuten sobre 'lo mismo' y yuxtaponen esquemas de órdenes culturales diferenciados entre sí. Así, por ejemplo, el tono irónico rodea la discusión de "arios entre arios" en la que unos compiten con otros por los símbolos culturales religiosos y por los mejores dioses (AM 325) y se acaban descomponiendo por nivelación y subversión los discursos que utilizan para categorizarse entre sí. La selección de un mismo criterio para diferenciar lo común a todos, acaba siendo también ridiculizada con esta estrategia:

> Del germano supremo se sabe con certeza que truena. Ahora bien, la pregunta es si esto es suficiente para ser admitido en la conciencia mundial. También en nuestro caso los pisos más altos eran los más ruidosos. Un griego como Zeus truena también y arroja igualmente rayos. Además en México también hay dioses que truenan, no solo uno, en torno a cuál de ellos debería haber acuerdo, en torno a Chacmool o en torno a Tlaloc, que es responsable de inundaciones. No hay que pasar por alto a Changó, el africano; del hecho de que escupe fuego se puede deducir que él manda los rayos. También el indio Barim fue incluido en la selección porque [...][125].

Tras la yuxtaposición en forma de enumeración de esos enunciados contrapuestos y nivelados se busca otro criterio porque el del trueno implica demasiados dioses y no hay

[125] Vom obersten Germanen weiß man mit Bestimmtheit, daß er donnert. Ob das genügt, um ins Weltbewußtsein aufgenommen zu werden? Auch bei uns ging es in den Chefetagen am lautesten zu. Ein Grieche wie Zeus donnerte auch und schleuderte ebenfalls Blitze. Zudem donnerten auch in Mexiko Götter, nicht nur einer, auf welchen sollte man sich einigen, auf Chacmool oder auf Tlaloc, der für Überschwemmungen verantwortlich ist. Nicht zu überhören Xango, der Afrikaner; daß er den Blitzen befiehlt, konnte man schon daraus ersehen, daß er Feuer spuckt. Auch der Inder Barim wurde in die engere Wahl gezogen, weil [...] (AM 328).

fechas en el calendario para todos, así que se buscan celebraciones que puedan englobar a todos y que cada uno celebra a su manera, pero estas también resultan irónicas porque son del tipo "día de los niños devorados" y el apogeo de la parodia de este tipo de discusión internacional llega con la propuesta de una divinidad materna con un pecho múltiple que dé para todos (AM 330). En este tipo de fórmulas el juego de las diferencias enmarcadas en un mismo conjunto o fragmento textual llama la atención sobre el tema mismo o el criterio que permite establecer esa diferencia entre órdenes. Y así los elementos semantizados entre sí a ojos de un tercero no se limitan a yuxtaponerse, sino que tienen otro sentido coadyuvante entre ellos: el criterio que se cuestiona.

Esta misma variante puede tener también la función de disolución de la frontera, cuando tras la carnavalización se resalta un común denominador a todos los componentes, el cual los aúna superando esas divisiones categoriales de tipo nacional. Así, por ejemplo, Angelo soluciona la discusión sobre los himnos nacionales en el fútbol destacando el gesto común a los futbolistas de todos los equipos: "Fue Angelo, el chico de los recados, el que advirtió de que había algo que unía a los pueblos por encima de naciones, razas y religiones: 'en el saque de falta, todos los que forman el muro tienen las manos sobre la zona genital'" ("Es war der Botenjunge Angelo, der darauf hingewiesen hatte, daß es über alle Nationen, Rassen und Religionen hinweg Völkerverbindendes gebe: 'Beim Freistoß halten alle, die die Mauer bilden, die Hände vor den Genitalbereich'") (AM 47). El tercero mediador es aquí el emisor que trasciende las fronteras establecidas al equiparar y nivelar a todos en un único gesto que, si bien los reduce, también subvierte y demuestra la contingencia del criterio patriótico en el fútbol.

Aunque Past está de acuerdo con la máxima de la institución que señala que la verdadera historia mundial (o global) ha empezado realmente ahora (AM 316), él plantea otras alternativas para ese nuevo comienzo histórico que, en parte, son utópicas y, en parte, fruto de la observación de lo que ocurre con los esquemas culturales. La

globalización y los medios actuales permiten resaltar lo común que trasciende las divisiones jerárquicas y plantear así una globalización alternativa al tiempo que, por otro lado, las fricciones y las nuevas creaciones productivas siguen existiendo. Así pues, la respuesta está en una forma de cooperación que deconstruya las ordenaciones excluyentes y jerárquicas como muestra el pasaje sobre los posibles donantes para una transfusión de sangre, configurado como una imagen de conjunto atravesado de tipo D2. Las fotos de un grupo de personas se reúnen por una categoría diferente, la del grupo sanguíneo, poniendo así de manifiesto la contingencia de los otros criterios de ordenación con los que suelen ser categorizados, como el racial, y demostrando como base unificadora, por contrapartida, la ayuda al ser humano:

> "[...] Rostros de seres humanos que en caso de urgencia podrían ayudarme en una transfusión, una foto de familia, un retrato de grupo de un grupo sanguíneo, como posible donante el miembro de un pueblo del Sáhel, con una cadena de dientes de verraco en torno al cuello y una lanza en la mano, o un indio con un peinado en forma de plato teñido de rojo, así como un pastor del Himalaya, al lado de europeos, rubios y castaños", señalando al rostro del mandarín, "también tipos con ojos en forma de almendra, ¿por qué no habrían de ayudar los ojos negros a los azulverdosos?" (AM 351)[126].

Past cree en un mundo posible de confusión ("Wirrwarr"), pero sin jerarquías ni desigualdades y en el que las diferencias no sean por sí mismas argumento suficiente para la violencia, la degradación o la aniquilación (AM 356-357), puesto que estas son constructos del ser humano que separan lo que en realidad está más allá de ellas y las traspasa, de la misma forma que el campo de arroz se encuentra a los dos lados de la frontera coreana, haciendo caso omiso de la violencia que ella simboliza (AM 182). Por

[126] [...] Gesichter von Menschen, die mir im Notfall bei einer Transfusion helfen könnten, eine Familienaufnahme, das Gruppenbild einer Blutgruppe, als möglicher Spender der Angehörige eines Sahel-Volkes, mit einer Kette von Eberzähnen um den Hals und einem Speer in der Hand, oder ein Indio mit einer rot eingefärbten Tellerfrisur so gut wie ein Viehtreiber aus dem Himalaja, neben Europäern, blonden und braunhaarigen", auf das Gesicht des Mandarins zeigend, "auch Typen mit mandelförmigen Augen, warum sollten schwarze Augen nicht blaugrünen helfen? (AM 351).

todo ello, Past produce un nuevo imaginario planetario con los mitos del paraíso que se dan en diferentes culturas, defendiendo así el hibridismo (en este caso artificial) de un más allá conjunto, como imagen mítica (planetaria) para un nuevo principio de la historia que ahora es verdaderamente mundial. Todos se carnavalizan de esta forma en una mezcla de alcance global transcultural (D2 con alcance D1) transformándose en un mito planetario innovador (AM 139-140).

Con este tipo de metáforas, similar a la del baile mundial propuesto por Angelo en tono humorístico y en el que todos danzan a su ritmo y con diferentes músicas a la vez (AM 304-306) o a la más seria de un calendario en el que se celebran todas las fiestas de Año Nuevo de cada cultura, un "Reigen des Neuanfangs" (ronda del nuevo comienzo) o "rundes Neujahr" (Año Nuevo redondo) (AM 332), se propone un imaginario planetario ambivalente entre la imagen de un único mundo común sin jerarquías (aunque no en el sentido de la homogeneidad de la globalización institucional y económica) y la de la diversidad y las nuevas hibridaciones de un mundo que, pese a lo que le une, conserva el caos del comienzo o "Wirrwarr".

Así, Loetscher constata dos tendencias para ese futuro mundial. Por un lado, un empeoramiento vinculado a la avaricia global, que arrastra hacia la muerte y la violencia. Y, por otro lado, una más positiva, consciente de que las fronteras contingentes y mutables pueden servir de lugar de transbordo productivo, de intercambio y de transformación como sugiere la metáfora de la costa que no pertenece ni a la tierra ni al mar, pero en la que ambos se aman (AM 357-359).

2.4. Conclusiones

Como se ha mostrado con el análisis, la novela consiste en el procesamiento de interacciones entre esquemas que se adscriben a órdenes culturales diferentes entre sí. En este sentido, se corresponde con la polifonía interna y la composición de la misma mediante un lenguaje en movi-

miento que atraviesa y se genera en voces, discursos y lenguajes ajenos culturales. Consciente de que el sujeto aislado no existe y de que sus creaciones emergen de intervalos dialógicos internos en los que los 'otros' incorporados interactúan dentro de él y con él, es esta estructura la que se extrapola a la escritura. Con ello, el texto, al igual que el sujeto, manifiesta en su interior compositivo y temático la percepción o concepción de la multiplicidad del mundo externo que se filtra internamente tanto en el texto como en el individuo. Concretamente reproduce ese intervalo interno del sujeto en dos dimensiones que se mezclan en la novela: por un lado, el diálogo intercultural y, por otro, la dinámica transcultural; ambas son fórmulas estéticas constitutivas e imprescindibles de la novela.

Por eso la génesis y el armazón del texto se fundamentan en el diálogo de voces y de posiciones culturales. Los enunciados de los protagonistas se mueven recíprocamente entre las posiciones culturales catalizadas por ellos en cada situación comunicativa, por ello son interculturales. A lo que se añade, por una parte, el hibridismo de los ojos de Past, representativo de su polifonía interna, que conlleva también una apertura de su mirada y lenguaje a la diversidad del mundo y, por otra parte, la ambivalencia entre exotismo y deconstrucción del exotismo que aporta el mandarín.

De esta forma, la complejidad del diálogo se multiplica y el texto resultante entre los interlocutores presenta diferentes tipos de interacción cultural dialógica e intersimbólica. Con los diferentes modelos y estrategias se desvelan, gracias a la figura de un tercero lector que establece conexiones, la relatividad de las perspectivas y la polivalencia de esquemas culturales para un mismo objeto. Estas fórmulas van acompañadas frecuentemente de efectos de *epojé* o de aceptación de las alternativas presentadas y, con ello, se cuestionan los esquemas culturales conocidos por uno u otro como los únicos válidos o verdaderos ante el lector. Con estas estrategias no solo se ponen en tela de juicio los discursos esencialistas de categorización identitaria, nacional, etc., porque sean relativos, sino que también se desvela a menudo el hibridismo orgánico que subyace

tras los símbolos de esos discursos y se deconstruye su supuesta exclusividad o pureza. Mientras, en otros casos, lo que se descubre con la polivalencia y la relatividad es la contingencia de las categorizaciones y de los criterios de adscripción en sí mismos.

Así pues, por un lado se producen entretejimientos e hibridismos culturales innovadores y, por otro lado, se cuestionan las ordenaciones colectivas preestablecidas. Por ello, y al igual que en *Haïti Chérie*, se constata aquí también la ambivalencia entre construcción y deconstrucción. Loetscher demuestra asimismo que el lenguaje está condicionado por los discursos y restricciones fronterizas que surgen en los contactos, pero, a la vez, trata de ir más allá de esos límites y se sirve, especialmente, de la polivalencia, de la exploración de múltiples posibilidades para un objeto y de la ironía (y otras formas humorísticas) que también amplían el alcance del significado. Aunque, a diferencia de Buch, la técnica empleada por Loetscher en estos hibridismos textuales se fundamenta a menudo en el potencial de la palabra en sí como motor de movimientos interculturales dialógicos que dirige, con mayor frecuencia, la mirada del lector hacia el lenguaje en sí mismo, haciendo hincapié en sus cualidades con un alcance metaliterario, e incluso, a veces, metacultural.

La otra función significativa del diálogo entre Past y el mandarín consiste en poner de manifiesto lo común, la semejanza oculta, en las variedades de esquemas y perspectivas tan diferentes entre sí que en no pocas ocasiones son incompatibles. En ese encadenamiento de enunciados híbridos a modo de zigzag se expresa cómo lo mismo se repite en variaciones o en manifestaciones culturales diferentes. De esta forma se subrayan posibles aspectos de compatibilidad, así como puntos de anclaje que permiten a ambos personajes entenderse, aunque no pueda ser en su totalidad, y demuestran al tercero lector observador que hay más uniones entre lo humano de las que pueden apreciarse a simple vista. De hecho, algunos ejemplos llegan incluso a disolver las fronteras, a eliminarlas. Precisamente, en este intento de 'comprender' ("drauskommen") reside el objetivo conjunto de los dos personajes en diálogo. Y, es

debido a él, a esa meta más allá de cada uno, por lo que el diálogo no solo avanza recíprocamente, sino también hacia un fin común. Lo que persiguen no es solo entenderse mutuamente y a sí mismos, sino entender un poco más de la compleja y caótica realidad del mundo (externo e interno). Por eso, muchas de las fricciones que se dan entre ellos en el diálogo tienen un alcance metonímico o simbólico transcultural que no se limita a dos órdenes culturales de los que ellos pudieran ser representantes.

Si se profundiza entonces en la composición de la dimensión transcultural del texto, se advierte que esta se conforma precisamente con microcruces o entrelazamientos, aunque también destacan las escenificaciones de movimientos transculturales y las reflexiones conceptuales o las manifestaciones metaculturales. Esta dimensión transcultural trasciende el contacto particular concreto, para enlazarlo con otros en un significado suprasituativo y, a menudo, planetario. La presencia del tipo de modelos D1 y D2 que expresan tales movimientos es muy abundante en toda la novela y, a diferencia de *Haïti Chérie*, se encuentran más ejemplos de ellos con estrategias lingüístico-retóricas a veces unidas a las estructural-semánticas. La nueva percepción de un mundo intensamente interconectado y cuyos elementos se acercan cada vez más entre sí es la causa de esa nueva concepción transcultural que se transcribe estéticamente en la novela. No obstante, la composición estética de *Die Augen des Mandarin* no busca ser totalizante, en este sentido mundial, sino proporcionar una estructura, fundamentada también en los juegos con la palabra y que representa los entramados de fricciones culturales y la percepción de un único mundo atravesado.

Textualmente esto significa que se muestran movimientos a través de culturas (compuestos de fricciones y microcruces), hibridismos orgánicos de muchas épocas, pero también que las fronteras culturales, aunque siguen existiendo en los hibridismos productivos y en los choques, han ido mutando en la historia y que son contingentes y relativas. Es decir, las mismas estrategias para producir transculturalidad en el texto también tienen otras funciones como la carnavalización de lo jerarquizado y la decons-

trucción de categorías dicotómicas que dividen el mundo. Pero la nivelación de esquemas no provoca siempre la disolución de la frontera, aunque rompe las jerarquías y clasificaciones, ya que se sigue defendiendo en la novela la importancia de la frontera como lugar de transbordo e intercambio y como parte inevitable del contacto.

Las funciones de las estrategias transculturales revelan tres cuestiones en un nivel discursivo-ideológico que muestran el fuerte compromiso ético de la producción estética de Loetscher. En primer lugar, la superación de las jerarquías apunta hacia una mirada postcolonial y anticolonial, así como a la superación de modelos literarios que co-construían discursos coloniales o de desigualdad cultural y humana. En segundo lugar, la constatación de lo común o, dicho de otra forma, el reconocimiento de que en todas partes puede encontrarse lo mismo, tiene dos justificaciones que también se ponen de manifiesto en la novela: una es la de los movimientos expansivos que a menudo son, en realidad, expansionistas e imperialistas y conducen a la homogeneización y a la desigualdad, desde un punto de vista negativo, pero que también tiene un aspecto destacado en cuanto a las posibilidades de aproximar y aumentar la intercomunicación mundial y, por tanto, la posible comprensión; y otra consiste en desvelar lo común humano, la lógica que subyace tras culturas, tiempos y espacios diferentes y que se comprueba con movimientos transculturales transhistóricos.

En tercer lugar, y como consecuencia de las dos anteriores, Loetscher plantea una alternativa posible (de entre múltiples posibilidades) para el nuevo futuro de la historia mundial que ahora comienza de verdad según él, dado que la interconexión del planeta es efectiva. Aunque es consciente de los continuos choques, conflictos y peligros de la globalización imperialista o neocolonial, a la vez apunta hacia otro imaginario mundial. La nueva mirada hacia el mundo se apoya en lo común y aprovecha la intensificación de la cercanía para promocionar otra forma de convivencia y entendimiento, basada en la cooperación (frente al conflicto) y en la hibridación respetuosa donde la diversidad sigue teniendo cabida. Y, así, Loetscher demuestra

esta potencialidad a través del nivel reflexivo-discursivo tan importante en la novela y por medio de la composición estético-literaria que él ha creado.

3. Yoko Tawada: *Das nackte Auge (El ojo desnudo)*

> [...] Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
> J'aime les nuages. Les nuages qui passent... là-bas...
> là-bas les merveilleux nuages!
> (Charles Baudelaire, *L'étranger*)

3.1. Hacia una poética del umbral

En la búsqueda de composiciones estéticas del contacto intercultural la narración de Yoko Tawada[127] *Das nackte Auge* (2004) destaca por ser exponente de una poetología del umbral intercultural que la autora desarrolla también en otras creaciones literarias y ensayísticas. El texto literario se erige como resultado del intervalo dialógico entre esquemas que se adscriben a diferentes ordenaciones culturales e indaga en distintas posibilidades productivas de ese intervalo. Pero, sobre todo, intenta representar estéti-

[127] Nacida en Nakano (Tokio, Japón, 1960), Yoko Tawada (en japonés: 多和田 葉子, Tawada Yōko) ha escrito numerosos textos narrativos, poéticos, teatrales y ensayísticos desde que en 1987 apareciera en japonés y alemán (traducido del japonés) su primer volumen de prosa y lírica, *Nur da wo du bist da ist nichts*, mientras que su debut en Japón data de 1991 con el volumen de narraciones titulado *Sanninkankei*. En el mismo año apareció su primera obra de prosa y poesía escrita directamente en alemán con el título *Wo Europa anfängt*, en la que desarrolla un viaje en el transiberiano que se ha convertido en parte de su mito como escritora (Kersting, 2006: 60-65). Tras estudiar literatura en las universidades de Tokio y Hamburgo, se doctoró en la Universidad de Zúrich en 1998 (Tawada, 2000b). En Japón obtuvo pronto un amplio reconocimiento, pero en Alemania, donde reside desde 1982, salió de una escasa recepción a raíz de la concesión del premio Adelbert-von-Chamisso (1996) para escritores de procedencia extranjera que escriben en alemán. Tawada ha continuado publicando tanto en japonés como en alemán y ha realizado cientos de lecturas y *performances*. Entre sus libros más conocidos figuran la colección de ensayos artísticos *Talisman* (1996), las narraciones *Das Bad* (1989), *Ein Gast* (1993) y *Tintenfisch auf Reisen* (1994), la pieza teatral *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt* (1993) y las narraciones largas o novelas (Tawada se resiste a la concepción habitual de novela como señala en varias entrevistas): *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen* (2000a), *Überseezungen* (2002), *Das nackte Auge* (2004) y *Schwager in Bordeaux* (2008). Para más información puede consultarse su página web personal: http://www.tawada.de/.

camente y tematizar el umbral de tránsito en sí mismo y, en especial, dada su invisibilidad, la experiencia del mismo en el interior del sujeto.

Este relato en primera persona de una joven vietnamita que en 1988 viaja a Europa, presenta la experimentación con el lenguaje que es característica en la obra de Tawada. Su escritura es rizomática, plagada de juegos lingüísticos que rompen con el significado convencional, extrañándolo, o que muestran la discrepancia entre significante y significado, destacando la materialidad del lenguaje y su peso específico como punto de partida para nuevas opciones significativas. A partir de los elementos lingüísticos (incluso de los más pequeños) produce textos que modifican dicha materialidad, ya sea por las nuevas características o connotaciones asociadas al sonido o a la forma de una palabra, de una letra, etc., por recombinaciones o mediante fórmulas que descomponen la abstracción convencional para hacerla visible como algo concreto.

Su objetivo es representar corpóreamente lo irreductible e invisible, aquello para lo que no se encuentran las palabras en ningún idioma. Su escritura se abre entonces a múltiples interpretaciones y niveles significativos que escapan a un intento de aplicar el concepto tradicional de interpretación con un significado claro y coherente para el texto. Como indican Uta Schaffers (2006: 278) y Sigrid Köhler (2006: 146), se acerca en este sentido a los procedimientos de la deconstrucción y el postestructuralismo[128]. Como consecuencia, la extrañeza y la incomprensión que

[128] En términos generales, por lo que respecta a la investigación sobre la obra de Yoko Tawada cabe destacar en primer lugar una tendencia en la línea de los estudios de género y feministas como la que sigue Sigrid Köhler (2006) en relación con las teorías de Judith Butler; una segunda vía más orientada a estudiarla como autora migrante, como se puede ver, por ejemplo en el estudio de Linda Koiran (2009); una tercera línea más centrada en la extrañeza lingüística y en el concepto de traducción representada, aunque con metodologías diferentes, por Florian Gelzer (1999) y Andrea Krauß (2002); una cuarta que la interpreta desde los Estudios Postcoloniales, a veces vinculados a los de género e identidad, y que se ejemplifica en las investigaciones de Sigrid Weigel (1996), Sabine Fischer (1997; 2003) y Claudia Breger (1999a; 1999b), caracterizadas por su falta de acuerdo sobre el concepto de mímesis en la obra de Tawada; y una quinta tendencia que explora la extrañeza cultural y las disposiciones culturales de la mano de estudiosos como Hansjörg Bay (2006), Christina Kraenzle (2004; 2008) con su tesis sobre la obra de Tawada como viaje, Karl Esselborn (2007) o Jacqueline Gutjahr [2005] (2007).

produce a veces la lectura de sus textos resulta ser un efecto buscado de forma consciente y creado artísticamente para indagar en otras formas de expresión y no se trata de un simple extrañamiento de la lengua alemana desde la lengua japonesa o desde el punto de vista oriental o japonés a la manera de un orientalismo a la inversa, como bien advierte Karl Esselborn (2007: 259).

De hecho, para ella la propia lengua literaria es la lengua extranjera (Tawada en Koiran, 2009: 378) y la utilización de una lengua no materna o, a la inversa, la escritura en japonés con la distancia que le proporciona el alemán, son fórmulas que le permiten desautomatizar y distanciarse de lo acostumbrado en el lenguaje, para encontrar nuevas posibilidades expresivas que rellenen los huecos de lo que no se puede decir en una lengua o en ninguna, es decir, de ese umbral del 'entre' mundos, culturas, exterior e interior, realidad prefijada y realidad oculta e incomprensible, etc. Así, ante la insistencia de la crítica por etiquetarla como escritora cuyo alemán no es su lengua materna, como escritora migrante, intercultural, de una 'literatura menor', de la NWL (*Neue Weltliteratur*) (Nueva literatura mundial) (Esselborn, 2007) o del *hyphen* (japonesa-alemana), ella subraya que su escritura entre códigos lingüísticos diferentes no ha de entenderse como una tercera lengua en el sentido de mezcla o como un proceso de traducción interno de su lengua materna a la alemana que motivaría la extrañeza que causa en el público, sino como un recurso para distanciarse y producir su propia lengua extranjera, en el sentido de literaria, sea en el idioma que sea (Tawada en Eshel, 2009)[129]. Este extrañamiento del lenguaje que le proporciona el moverse hacia las lenguas desde fuera de ellas es lo que Tawada denomina exofonía (Slaymaker, 2007: 4, 5), lo cual la conduce, como ella misma indica, a caer una y otra vez en el hueco o en el vacío productivo en el que faltan las palabras (Tawada en *Ekusophonii* Tokyo, Iwabanu Shoten [2003: 31-32], traducido por Slaymaker, 2007: 5).

Por supuesto, como señala Doug Slaymaker, Tawada no

[129] Aunque, como Tawada explica, esta extrañeza de la lengua o de la situación en un país extranjero con el paso del tiempo no es sino una pose construida, dado que en el día a día se procura convertirla en familiar (Tawada en Koelbl, 1998: 228).

es la primera que explora esos espacios de indeterminación lingüística (Slaymaker, 2007: 5). No obstante, lo destacable de la concepción de Tawada respecto a este procedimiento, en comparación con otros autores, es que le confiere un marcado valor positivo a la extrañeza en doble sentido: como forma necesaria para la producción literaria creativa y como posición ética, pues con el mantenimiento del aguijón extraño lucha contra una integración en forma de asimilación y aniquilación del individuo y a la vez ataca la manipulación de lo extraño convertido en objeto o utilizado para la construcción imaginaria de identidades categoriales aparentes que se expresan en clichés lingüísticos. Por eso, en esta misión ética que le atribuye a la literatura, así como en las fórmulas que utiliza para deconstruir las imposiciones discursivas del lenguaje, junto al hecho de que explora las situaciones del contacto cultural postcolonial y de las relaciones entre Primer Mundo y Tercer Mundo (incluso dentro del propio Primer Mundo con la inmigración ilegal), la narración *Das nackte Auge* puede vincularse a las otras novelas que son objeto de este estudio, auque teniendo en cuenta que su estilo y forma son muy distintos. Los otros dos aspectos fundamentales en que coinciden son la posibilidad que abren a una lectura de la obra más allá de la noción de literatura nacional y la importancia que conceden al lenguaje, en especial, como problema, en el sentido de la dificultad para deshacerse de las determinaciones y categorías jerarquizantes que imponen corsés identitarios (Tawada en Kunisch, 1996) y ejercen, en no pocos casos, poder performativo y violencia. El lenguaje se convierte en una cuestión problemática para Yoko Tawada porque, en cierto sentido, y pese a su contingencia oculta, el lenguaje limita y determina la percepción, disfrazando la realidad (Tawada en Saalfeld, 1998: 191-192), del mismo modo que otros órdenes que se actualizan automáticamente, pero en él se vehiculan precisamente muchos órdenes discursivos. De ahí que la solución que propone a través de su creación y de su poética sea separarse y liberarse del lenguaje (Tawada en Koelbl, 1998: 228) y de la cultura (Tawada en Hong, 2003: 2) creando artificialmente una observación distanciada y ficticia tanto de la realidad como

del lenguaje mismo, lo cual posibilita el juego y la libertad creativa.

Procura construir un espacio intermedio que se distancie de una y otra lengua, de unos y otros esquemas culturales, que se puede dar en el intervalo de tránsito cuando ningún esquema se ajusta, pero tampoco se rechaza del todo (como se ha visto entre las variantes del modelo A3). Esta experiencia que intenta otra forma de acceso, se vislumbra solamente en diminutas pausas o intervalos, por eso Tawada explica que este estado sin palabras del que surge su escritura es de carácter ficticio (Tawada en Hong, 2003: 2). De hecho, este proceso de escritura, que se produce entre el silencio y las palabras, Tawada lo denomina como traducción y movimiento que traslada de un mundo sin palabras al del lenguaje (Saalfeld, 1998: 191). De igual modo ocurre cuando se intenta expresar un sentimiento con palabras, esa traducción es la que confiere al lenguaje su razón de ser y fuerza expresiva (Tawada en Büthe, 2002). Lo cual no significa que se intente crear una copia del sentimiento o de la experiencia, por ejemplo, de la extrañeza en ese espacio entre culturas, sino una "correspondencia" (Tawada en Jarzebinski, 2005) creativa[130]. Por tanto, la traducción a lenguaje de este espacio intermedio, que a veces se localiza entre los códigos lingüísticos, se constituye, como señala Köhler (2006: 152), como un rito de paso que lleva a un "Danach" (después), que no es ninguno de los lados implicados en ese espacio, sino algo nuevo expresado en uno de los códigos lingüísticos, pero modificado. Los ejemplos que tematizan y escenifican precisamente esta situación en el intervalo por parte de un sujeto, dada la dificultad de representar visiblemente esa indeterminación y el movimiento 'entre', expresan, por un lado, con imágenes concretas y, sobre todo, corporales, los efectos de esa situación de extrañamiento en el lugar de acceso o percepción, el cuerpo, y, por otro lado, vinculan elementos incompatibles con sinestesias y metonimias o se

[130] Sobre esta cuestión pueden resultar interesantes las apreciaciones de Kraus (2002: 62-64) y de Köhler (2006: 151-152) que han subrayado la derivación y las divergencias de su concepto de 'traducción' como metamorfosis respecto al que desarrolla Walter Benjamin en su ensayo "Die Aufgabe des Übersetzers" (1923).

sirven de perspectivas que subyugan o retuercen hasta el absurdo la lógica convencional[131].

En consecuencia, esta escritura del intervalo tiene una doble función. En primer lugar, pone al descubierto no solo las fijaciones del código lingüístico, sino también las imposiciones discursivas que impregnan la lengua y las deconstruye o subvierte su poder, con lo cual reproduce esas dicotomías y la performatividad del lenguaje, aunque juega con ellas o desvela su papel en los procesos de percepción y de adscripción de sentido[132]. Más allá de estas limitaciones de tipo categorial se expone la persistencia de una experiencia de la tensión, la diferencia y la frontera, pero en el sentido de una percepción corpórea de lo extraño y propia de aquellos esquemas que chocan en el ámbito de lo que aquí se ha denominado identidad práctica. Pues, tal y como señala la propia Tawada, su interés precisamente radica en hacer visibles las fronteras (Tawada en Kunisch, 1996). Para representar los efectos de *epojé* y de devenir extraño, Tawada procura hallar alternativas en las que el espacio invisible toma forma concreta con un lenguaje 'desplazado' o desprovisto del significado y de los discursos dominantes que produce otros significados simbólicos. Aprovecha así la fuerza performativa del lenguaje, para que las alternativas que propone al poder y a las fijaciones preestablecidas produzcan otras figuras, identidades, voces y configuraciones con peso específico y que modifiquen la percepción habitual, incluyendo la transformación de las determinaciones para la interpretación del propio cuerpo y del sujeto.

[131] Estas estrategias son, precisamente, las que permiten asociar su composición al surrealismo, pues el umbral entre la vigilia y el sueño que desvelan las regiones de lo inconsciente, lo oculto o lo reprimido, se adecuan también para expresar el umbral del contacto con la extrañeza.

[132] Tal y como indica Claudia Breger, a partir del concepto de "mimicry" acuñado por Kaja Silvermann en *The Treshold of Visible World* (1996), ello consiste en una copia transformada o divergente del discurso dominante que se le impone al sujeto. Por eso el juego se produce mediante una articulación en la que se imita el discurso hegemónico que dicta cómo debe hablar, actuar o constituirse, por ejemplo, una 'extranjera' oriental, al tiempo que lo parodia (Breger, 1999b) o, incluso, puede tratarse de la reproducción de discursos teóricos como los de Benjamin o Foucault, como demuestra Breger (1999a: 48-49) para otras obras de Tawada. Es más, llega incluso a entremezclar las ideas antagónicas que producen esos discursos hegemónicos de dominante y dominado, ajeno y propio, exclusión e inclusión, etc.

Este recurso se radicaliza en esta obra porque, a diferencia de las anteriores, ha querido experimentar la exterioridad o exofonía de la lengua, ese espacio intermedio, de manera plural y no solo en una dirección. Por eso, por primera vez con esta obra el procedimiento de escritura consistió en ir traduciendo cada oración ya escrita al otro idioma y a continuación seguir redactando lo nuevo en este último y así sucesivamente. De esta forma escribió dos textos paralelos que se han publicado a la vez, uno en alemán y otro en japonés[133] (Tawada en Jarzebinski, 2005)[134]. Lo que es importante destacar en cualquier caso es que este procedimiento no significa que la autora haya redactado en una lengua traduciendo mentalmente de la otra mientras escribía, pues la traducción de cada fragmento era posterior a la escritura (Tawada en Eshel, 2009). Pero lo que sí ha llevado a cabo con esta fórmula es una modificación de la oración original, tras haberla traducido a otro idioma, consiguiendo así imágenes extrañas en las dos lenguas, a lo que se añade que, por supuesto, la versión final es una mezcla de oraciones pensadas primero en alemán con otras creadas en principio en japonés (Tawada en Koiran, 2009: 379).

A pesar de ello, interpretar la interculturalidad productiva como un juego dicotómico entre dos códigos lingüísticos o entre una perspectiva japonesa y otra alemana, sería claramente reduccionista en el caso de *Das nackte Auge* y lo comprimiría entre dos compartimentos u órdenes previsiblemente estancos, si se buscan solo las divergencias del código en las normas del otro, porque se corre el peligro de suprimir el potencial liberador del texto, más aún si se

[133] El título japonés es 旅をする裸の眼 (*Tabi wo suru hadaka no me* (Kodansha)), editado por 講談社 (2004). Esta elaboración se presta a un estudio comparativo de ambos textos que analice las interferencias y divergencias así como la traducción lingüística de una manera diferente a la que aquí se trata.

[134] No obstante, observando en la publicación alemana los juegos lingüísticos y extrañamientos poéticos que se manifiestan en la obra de Tawada con frecuencia, es solo posible especular hasta qué punto ciertas asociaciones o imágenes pueden estar originadas por una recombinación de estas dos lenguas o por otro tipo de vinculación imaginaria, salvo en los casos en que se marca de forma más explícita. Por supuesto, tal y como ocurre a menudo con el análisis de la intertextualidad, la detección será más probable cuanto más amplios sean los conocimientos del intérprete, en este caso en materia lingüística.

tiene en cuenta que no son los únicos códigos que están en juego y que Tawada insiste en la ficcionalidad de la supuesta posición desde una perspectiva japonesa que pueda encontrarse en sus textos. Su rechazo a la adscripción de su literatura dentro de una o dos identidades claramente definidas es manifiesta, porque para ella la literatura es el lugar donde no se necesitan identidades nacionales ni sexuales y donde una palabra o una lengua pueden ser muchas palabras o muchas lenguas (Tawada en Mansbrügge [2003] 2005: 215).

De ahí deriva su elección de otros lugares y otras perspectivas que no sean tan fácilmente etiquetables con el calificativo de 'mirada japonesa' (que se supone 'real' o 'auténtica' sobre Europa y Alemania) en algunos de sus textos, como en *Das nackte Auge*, donde la voz y la mirada que configuran el texto y su lenguaje, no son las de una japonesa o japonesa-alemana de ficción, sino las de una muchacha vietnamita educada en el comunismo (Tawada, 2007: 101-102). De este modo, Tawada procura romper con la imagen sobre ella y su literatura y crea una posición ficiticia que le permite hacer hincapié en la cuestión misma de las fronteras culturales, pero liberándose de los clichés y de las delimitaciones que se imponen desde fuera a sus textos.

3.2. *Das nackte Auge:* el ojo en diálogo

Teniendo en cuenta los planteamientos poetológicos expuestos, *Das nackte Auge* es susceptible de leerse como una exploración estética del momento de fricción dialógica entre posiciones y perspectivas que chocan culturalmente y que atraviesan al sujeto (en este caso la protagonista y narradora). De ello se deriva la dimensión óptica que aparece ya en el título: si la experiencia del contacto con lo ajeno pasa por los sentidos y por el cuerpo del sujeto (que es la membrana en la que se produce la interacción), dentro de ese espacio de confluencia físico, el ojo es el umbral en el que simbólicamente interactúan las imágenes interiorizadas y las que interpelan; es decir, es la puerta

de acceso sensitiva desde la cual se lanza la mirada situada entre quien ve y lo que es visto (Waldenfels, 1999: 124). Pero, además del aspecto de la percepción sensitiva, el ojo es símbolo también de la construcción de una mirada en el acto en el que el sujeto se hace con lo observado, es decir, es responsable en parte de la producción de imágenes. Por ello en *Das nackte Auge* es también fundamental la constitución de la perspectiva con todo lo que ello implica de esquemas prefijados incorporados y el impacto de esta a la hora de moldear la realidad.

Resumiendo, podría decirse que en esta narración hay tres elementos clave de exploración estética que giran alrededor de la noción del intervalo de tránsito en el umbral, el ojo y el lenguaje y que son: 1. la expresión lingüística de la experiencia de la extrañeza en el intervalo para hacerla visible; 2. la configuración de una mirada en el contacto que desvela el funcionamiento de la perspectiva y que puede llegar incluso a tener un carácter alternativo liberado de las fijaciones preestablecidas; y 3. la reflexión teórica y metaliteraria sobre todos estos aspectos. Estos tres elementos se analizarán con más detalle en los epígrafes siguientes.

3.2.1. *La experiencia del intervalo como eje de la composición*

Das nackte Auge es una ficción dialógica intercultural que se sustenta en el encuentro, el cual, a su vez, es el núcleo constante de la configuración del relato y la razón de que este pueda exisitir. De hecho, antes incluso de llegar al momento del pasado en el que arranca su historia, la protagonista comienza la narración con su interpretación de una escena de la película *Repulsion* de Roman Polanski (Reino Unido 1965), lo cual es de por sí un diálogo con las imágenes. En él la protagonista, actuando como un tercero observador de la escena, presenta un ojo filmado (el ojo de Carol Ledoux, interpretada por Catherine Deneuve), o lo que es lo mismo, el diálogo entre el ojo de la cámara y el ojo objetualizado por esta, al cual le ha robado su capacidad de ver al enfocarlo (NA 7)[135]. Esta imagen del

[135] La abreviatura "NA" se utilizará a lo largo del texto para hacer referencia a *Das nackte Auge*.

final de la película, que ocupa un lugar tan destacado en la narración, predispone y advierte, al igual que el título *Das nackte Auge* para que el lector esté atento a la dimensión visual, a las imágenes y al cine, pero, sobre todo, también al encuentro de perspectivas y de miradas. Precisamente, la protagonista se presenta a sí misma a través de ella en relación 'con' o en diálogo 'con': "En esta película la vi a USTED por primera vez. Un año antes aún era estudiante de instituto en Ciudad Ho Chi Minh, que antes se llamaba Saigón y todavía se la llama así a menudo" ("In diesem Film sah ich SIE zum ersten mal. Ein Jahr davor war ich noch Gymnasiastin an einer Schule in Ho Chi Minh City gewesen, das früher Saigon geheißen hatte und noch oft so genannt wurde") (NA 7). El texto entero se construye por tanto como un diálogo ficticio entre la protagonista que se dirige a ese "SIE" (USTED)[136], que no es otro que la interlocutora a la que dedica el libro ("für C. D."), es decir, Catherine Deneuve, cuyo nombre no aparece completo salvo en el triple acróstico que se forma con las iniciales de los párrafos del capítulo 12[137]. Esta relación, por la cual se constituyen ambos personajes en el texto, muestra también que se trata de una interacción entre dos figuras que contrastan culturalmente. Con una estrategia estructural y lingüística de yuxtaposición la expresión "un año antes aún era estudiante de instituto en Ciudad Ho Chi Minh", desde una figura del tercero lector, provoca la combinación en el texto de ambas figuras y a la vez subraya la frontera (con un movimiento A22) entre los esquemas que se adscriben a la protagonista como comunista y vietnamita y los que refracta ese "SIE" por oposición, es decir, los de un orden capitalista y francés, europeo u occidental. Por ello, este comienzo preconiza lo que va a ser el choque intercultural que se va a desarrollar en el resto de la historia.

[136] Como indica Koiran la forma de tratamiento de cortesía, "SIE", implica una distancia y a la vez expresa la devoción de la protagonista por Catherine Deneuve (Koiran, 2009: 325). Las mayúsculas que aparecen en algunas ocasiones como ésta ("SIE") sugieren una forma de destacarla sobre el resto del texto subrayando su relevancia para la protagonista.

[137] Esta repetición imprime un carácter de invocación mágica al lenguaje, como si con la triplicación el lenguaje tuviera el poder performativo de transformar el deseo de contacto con ella en algo real.

No obstante, antes de que "C. D." aparezca de forma explícita para la protagonista en el segundo capítulo y de que se explique así el origen de ese diálogo imaginario o monólogo dialógico que mantiene la devota admiradora vietnamita con ella, hay otro impulso para la trama que se presenta en forma de interpelación ajena. La llegada de una invitación desde la RDA en forma de objeto transicional epistolar es la que decidirá y modificará el destino del personaje principal. Como respuesta, sus compañeros la eligen para viajar a Berlín en 1988 y representar al orden al que se la adscribe, pues ha de intervenir en un encuentro juvenil para hablar sobre el tema 'Vietnam como víctima del imperialismo americano' (NA 7). De esta forma, ya desde un orden alemán, con el que comparte los esquemas comunistas, se la circunscribe a un orden diferente a partir de una peculiaridad histórica, la guerra de Vietnam, a la par que con ello se evoca también la separación entre el orden comunista de Vietnam y la RDA frente a lo que se considera el orden estadounidense e imperialista por oposición.

De este modo se subrayan las fronteras mentales incorporadas a partir de la socialización, que responden a discursos de órdenes categoriales construidos históricamente. Pero aunque la persistencia de tales límites es esencial en todo el relato, también se comprueba pronto, en este primer capítulo, cómo, por un lado, la supuesta entidad cerrada de ese orden vietnamita comunista es mucho más híbrida de lo que pueda parecer a simple vista[138] y, por otro lado, cómo esa división interna va a estar en continua fluctuación llegando a convertirse en una membrana o espacio de interacción en su interior entre esquemas y formas de interpretar la vida a menudo incompatibles. Es decir, Tawada plantea mediante estrategias estéticas y ficticias una concepción del sujeto diferente al perfilarlo en el umbral de tránsito sin que llegue nunca totalmente al otro lado de la frontera, es decir, sin que se convierta en alguien absorbido o asimilado por los esquemas de los

[138] No en vano su hermano tiene una moto "Honda", mientras que su tío prefiere la marca checa "Buddha" (NA 10), y su madre cree en la religión hindú de "Buddha" frente al ateísmo comunista (NA 89), por mencionar algunas de las muchas referencias a la diversidad de prácticas culturales que aparecen.

órdenes con los que se encuentra en el viaje (pues muy al contrario mantiene las diferencias en su forma de apreciarlos) y, sin embargo, al mismo tiempo la figura siente la apertura y metamorfosis interna en su propio cuerpo a raíz de la incursión de lo ajeno en él. Así, el viaje, que pasa por varias fases y en el que la penetración en lo ajeno se intensifica por el cruce físico, se convierte en el eje para expresar las experiencias en el intervalo.

El primer viaje y traspaso en avión, que parece a simple vista banal por el breve fragmento que ocupa, constituye la primera metáfora metacultural que escenifica la llegada al espacio intermedio de indeterminación entre culturas en el que se va a quedar atrapada la protagonista. El momento de subida al avión de "Interflug", la compañía aérea de la RDA, es un hueco de indeterminación en el texto, como si el acceso hacia el otro, la partida, al igual que el aterrizaje fueran las delimitaciones de ese umbral que hace posible el cruce, pero que no aparecen y, sin embargo, lo que se representa es el intervalo en sí, esto es, el hueco que dejan entre ellos, o lo que es lo mismo, su experiencia en el avión:

> Una vez hube ajustado mi cinturón de seguridad, me quedé totalmente aliviada porque todo lo que pudiera pasar a partir de ahora ya no era responsabilidad mía. Bebí el vaso de agua que me fue asignado y me dormí. De vez en cuando sentía el frío de la ventana en mi sien izquierda y me despertaba. En Berlín me recogieron dos chicos (NA 8)[139].

Por tanto, el movimiento transitorio desde un punto de partida hacia lo ajeno se resalta como un rito de paso, pero no se produce un cruce absoluto a ese otro lado representado por la RDA y Europa. Es decir, su transformación por contacto no tiene lugar en forma de un devenir en alguien nuevo igual a esos otros. Por el contrario, la metamorfosis se produce en la situación intermedia en que se encuentra a partir de entonces y en la que ella seguirá llevando consigo las fronteras internas que van a surgir en la interacción.

[139] Als ich meinen Sicherheitsgurt eng angezogen hatte, war ich restlos erleichtert. Denn alles, was ab jetzt passieren konnte, lag nicht mehr in meiner Verantwortung. Ich trank das Glas Wasser, das mir zugeteilt wurde, und schlief ein. Ab und zu spürte ich die Kälte des Fensters an meiner linken Schläfe und wachte auf. In Berlin holten mich zwei Jungen ab (NA 8).

Todo ello se expresa simbólicamente en esta escena creada con estrategias estructural-semánticas en las que el movimiento dialógico de tipo A3 no lleva a una solución apacible, sino que se queda en el momento de la ambivalencia e indeterminación. El avión como medio de transporte es un objeto transicional entre culturas que implica la movilidad direccional, pero mientras está recorriendo el aire no pertenece a ninguno de los dos órdenes expuestos, los cuales, a la vez y paradójicamente, confluyen representados uno en la figura de la protagonista y el otro en la compañía extranjera que la transporta. Pero durante el vuelo en ese espacio en tierra de nadie que es la cabina del avión, ella se mantiene inmóvil, sujeta por el cinturón, con lo cual se retrata la ambivalencia entre movilidad y estatismo. Su responsabilidad, como ella señala, desaparece al estar en ese no-lugar y con ella la posibilidad de acción para salir de la dimensión 'entre' culturas en la que se ha embarcado, lo cual se asocia con la sensación de que lo extraño interpela al sujeto como un *pathos* y sobre dicho fenómeno no se tiene control.

Por otro lado, además de la semántica del espacio y el movimiento, destaca otro elemento, propio de las imágenes de acceso a lo extraño que se expresan en forma de penetración en el cuerpo, en este caso mediante ingestión. Beber agua indica en este fragmento que el agua procedente de ese ámbito extraño e intermedio se incorpora a su cuerpo y el bebedizo en ese ámbito del tránsito tendrá sus efectos inevitables al entrar en contacto con la materialidad del sujeto. La conexión corporal con el otro a través de este fluido abre la palabra "Wasser" (agua) a otros niveles simbólicos que no posee fuera del texto y el contacto físico adquiere cuerpo en la materia lingüística, por lo cual es un buen exponente del erotismo que impregna la performatividad del lenguaje en el estilo de Tawada. La ingestión es una forma de conexión del interior con aquello que se marca como externo y, por tanto, como ajeno. Pero, dado que el agua es en principio un fluido neutro, resulta sorprendente que esté desempeñando este papel en la escena. La incógnita puede resolverse entendiéndola de dos formas, bien como un elemento que se corresponde con

el fluir y la intangibilidad o transparencia de ese momento del transbordo (en el que por necesidad lo ajeno está implícito junto a lo propio), o bien sugiere que esa agua de "Interflug" es efectivamente extranjera para la protagonista ya que en la poetología de Tawada se encuentra con esta acepción en otras ocasiones (Tawada en Saalfeld, 1998: 185). Por otra parte, se corresponde también con su concepción del 'yo' como agua o fluido (Tawada en Saalfeld, 1998: 186). Es decir, la protagonista ha sido bautizada mediante este ritual con un nuevo estigma: el de las identidades mutantes que no se ajustan a un patrón cerrado, fijo o estable, sino que fluctúan libremente como el agua de los mares que no se queda varada y que pone en conexión orillas e islas diferentes.

Y por lo que respecta a esta representación simbólica de la situación en el intervalo no ha de olvidarse un aspecto más que hace alusión a las características del umbral en sí mismo: el que consiste en la utilización metafórica de otro umbral para referirse al intermedio en el que ella va flotando. Es decir, este último se describe mediante el estadio entre la vigilia y el sueño. La ensoñación es una manifestación del pasaje o transbordo entre dos ámbitos tan ambivalente como el intervalo entre la interpelación ajena y la respuesta. Waldenfels describe el umbral como el lugar por excelencia de la extrañeza y entre las experiencias de esa dimensión en suspensión señala precisamente las de dormirse y despertarse (1999: 9). Así pues, la protagonista se duerme en ese momento del rito de paso que está experimentando, pero no logra mantenerse en ese reino del sueño durante el vuelo completo, sino que su sueño se caracteriza por las interrupciones, es decir, por los despertares. Se trata, por ello, de una situación ambivalente entre la vigilia y el sueño, permanentemente en el umbral, sin quedarse del todo en uno de los dos lados. Dichas interrupciones tienen una causa importante: la llamada que realiza continuamente el frío de fuera a través de la ventana en contacto con su sien izquierda. El contacto físico de la superficie de su cabeza (su frontera corporal) con la frontera entre interior y exterior de esa cápsula frente al

aire frío que es la cabina del avión, es lo que le hace sentir en carne propia la intersección que supone el espacio fronterizo. Este hecho destaca porque semantiza la delimitación cultural que ella está traspasando, pero que a la vez se mantiene. Con ello se pone de manifiesto la experiencia del espacio fronterizo en sí misma, algo inevitable aunque se vaya transformando.

Este ámbito entre lo onírico y la vigilia que se pone de manifiesto en la escena supone la incorporación también desde el comienzo del mundo ficticio que va a ser característico del texto, en el cual el sueño y la realidad se entremezclan produciendo lo que Tawada ha dado en denominar como "Traumlogik" (lógica del sueño) (Tawada en Koelbl, 1998: 228)[140]. Esta fórmula abre posibilidades a expresiones nuevas repletas de imaginación que divergen de la lógica habitual e intentan ir más allá de la polaridad de los dos órdenes culturales que pueden emerger en un diálogo y son estrategias que buscan centrarse en la descripción del momento o pausa de indeterminación en el intervalo para el que no hay palabras convencionales con las que asirlo. Con ellas procura escapar en ciertas ocasiones de hibridismos simples en los que las memorias de ambos órdenes son fácilmente identificables.

A pesar de ello, la composición de la trama se sustenta sobre cierta linealidad causal de las vivencias de la narradora, pero estas no la conducen a un avance muy visible, sino que la colocan una y otra vez, tras golpes y fracasos, en una posición marginal, con lo cual se mantiene la sensación de que se halla situada entre estatismo y dinamismo, entre avance y retroceso, entre impulsos esperanzadores y restricciones inesperadas. Aunque cabe destacar que no se queda anclada en un mismo punto, sino que se producen modificaciones, pues la protagonista aprende sobre los esquemas culturales del otro y sobre el espacio intermedio de

[140] Tal y como explica Brandt (2006), a propósito de la narrativa surrealista de Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar y Herta Müller, los procedimientos cercanos al surrealismo permiten a las autoras escapar de las jerarquías impuestas y cuestionarlas (2006: 75) y, al representar una alternativa nueva a la realidad que no tiene un referente exacto en ella, les proporciona la vía de huida de los encorsetamientos culturales que se les imprime (a ellas y a sus textos) por su origen biográfico (2006: 76).

la extrañeza, además de sufrir al final una transformación de alcance simbólico. Pero, simultáneamente se configura con una sucesión de fragmentos yuxtapuestos o intercalados, de cadenas asociativas e isotópicas con motivos que se repiten a lo largo del texto y adquieren en él su significado particular (como los zapatos, la mayonesa, etc.) o polivalente y, sobre todo, hay que señalar en este sentido que las situaciones del personaje principal se ajustan a temas como el colonialismo o la explotación del capitalismo, al ir correspondiéndose con aquellas películas en las que actúa Catherine Deneuve que son el núcleo de cada episodio. En consecuencia, se trata de una estructura doble en la que la linealidad de la historia se contrarresta con la yuxtaposición de trece películas que dan título a cada capítulo.

Las ficciones cinematográficas y la narración textual están muy intrincadas, de formas diversas, pero destaca que en no pocas ocasiones la trama de la película es parte de la historia de la protagonista hasta tal punto que a veces son indisociables. La disposición de las películas no sigue la cronología de los estrenos, sino que responde al orden en el que la protagonista tendrá contacto con cada una[141]. Así, por ejemplo, *Repulsion* se conecta con su primera experiencia de exclusión por parte del otro y de rechazo inicial a un contacto (forzado) con el 'otro', ya que al poco de llegar a Berlín es secuestrada por un alemán del Oeste, Jörg, al que acaba de conocer y que, contra su voluntad, la traslada oculta en el asiento de su coche a Alemania occidental, hecho que la lleva a atravesar por segunda vez una frontera geográfica. Jörg se mueve guiado por los esquemas del discurso sobre la libertad, imponiéndole lo que cree que será una mejor vida para ella, pero al actuar de este modo le roba la posibilidad de elegir y de moverse con plena li-

[141] El orden de las películas es el siguiente: *Repulsion* (Inglaterra, 1965) de Roman Polanski, *Zig zig* (Francia, 1975) de László Szabó, *Tristana* (España, 1970) de Luis Buñuel, *The Hunger* (Estados Unidos, 1983) de Tony Scott, *Indochine* (Francia, 1992) de Régis Wargnier, *Drôle d'endroit pour une rencontre* (Francia, 1988) de François Dupeyron, *Belle de jour* (Francia, 1967) de Luis Buñuel, *Si c'était à refaire* (Francia, 1976) de Claude Lelouch, *Les voleurs* (Francia, 1996) de André Téchiné, *Le Dernier Métro* (Francia, 1980) de François Truffaut, *Place Vendôme* (Francia, 1998) de Nicole Garcia, *Est, Ouest* (Bulgaria, España, Francia, Rusia, Ucrania, 1999) de Régis Wargnier y *Dancer in the Dark* (Alemania, Dinamarca, Estados Unidos, etc., 2001) de Lars von Trier.

bertad, pues en el nuevo orden de la ciudad de Bochum la protagonista sentirá con más fuerza los efectos del extrañamiento y de la exclusión. Atrapada en un mundo desconocido y aislada por su imposibilidad de comunicarse con nadie que hable ruso, aparte de Jörg, se negará a aprender la lengua alemana para evitar ser encadenada para siempre a ese lugar (NA 32) y en consecuencia a un orden que la absorbería y asimilaría. De esta forma se convierte en un ser anónimo (nunca se sabe cuál es su nombre), desorientado, que no se adapta a un orden que la coloca en sus márgenes, pero del que a la vez participa.

No obstante, un día escucha que una línea de tren unía en otro tiempo Bochum con Moscú y su deseo de regresar al mundo familiar se intensifica. Moscú se convierte en una ciudad idealizada o imaginaria, símbolo de 'su' orden comunista, que se manifiesta así como una construcción discursiva. Pero la ciudad que imagina nunca ha existido y el mundo al que desea volver pronto formará parte del pasado, pese a que en ella la ideología y los esquemas incorporados, así como los recuerdos de su familia siguen muy presentes. Movida por este anhelo encuentra la vía del ferrocarril que no lleva a ninguna parte y no tiene estación o lo que es lo mismo punto de acceso. Pero contra todo pronóstico, un día pasa un tren que ella detiene con la ayuda de una misteriosa mujer. Sin embargo, en el tren descubre que va en dirección contraria y así llega a París en compañía de una emigrante vietnamita, Ai Van ("Liebe Wolke" (nube amable) (NA 38)), a la que conoce en el trayecto. Así se ha producido el tercer cruce fronterizo, causado por lo que ella califica al final del relato de malentendido.

A partir de este momento comienza una segunda etapa de diez años en Francia, siempre ocultándose por el miedo a que la policía la detenga por su condición de inmigrante ilegal. Primero vive durante un tiempo en un sótano con una prostituta, Marie, hasta que se reencuentra con Ai Van y esta y su marido francés, Jean, le dan cobijo en su casa. Durante todo el tiempo manifiesta su deseo de acceder a una posición, a una identidad reconocida en ese orden, como la de estudiante y, sobre todo, de aprender la lengua,

lo cual implica su voluntad de ser aceptada por instituciones que representan el poder que le puede conceder una especificidad dentro de ese orden. Pero todos sus intentos son infructuosos o se siente incapaz de actuar por la presión que ejerce sobre su nueva identidad situacional el peso de la mirada o adscripción del orden occidental. En relación con él, ella es una extranjera clandestina, ilegal e incluso criminal. Así pues, desde el segundo capítulo encuentra un refugio y una forma de acceso a ese orden que la mantiene segura y fuera de esa mirada ajena (que la obliga a devenir extraña): el cine. Más específicamente se trata del diálogo que mantiene con la actriz Catherine Deneuve, por la que siente una atracción y fascinación incomparable con el resto de elementos con los que entra en contacto. No obstante, ha de matizarse que lo que le interesa son los personajes y esa especie de techo que los agrupa en una misma imagen que es la actriz, pero no ella como persona real. Aunque no sabe francés ni inglés, interpreta las películas a su manera, desde sus propios esquemas. Paralelamente a sus estancias en el cine donde aprende y estudia la vida, busca un lugar, un trabajo o un visado, pero cuando no es explotada como conejillo de indias, acaba en la cárcel o en el hospital. Deambula por las calles de París, lo que se convierte en un *leitmotiv* de su desorientación y extravío en ese espacio de nadie en el que está atrapada. Tras pasar un tiempo en el hospital regresa al sótano de Marie donde vive y es elegida para trabajar como actriz interpretando a una inmigrante asiática que no habla bien francés, pero la amenaza de la policía se cierne de nuevo sobre ella. Pasará entonces una fase en la que el vodka Gorbatschow, irónicamente, la lleva a un estado de embriaguez que recuerda al que vivió en la noche en que conoció a Jörg en Berlín Este y que tuvo como consecuencia su paso de la frontera sin su consentimiento. Dado que ella no ha experimentado el periodo de transformación del sistema comunista, sino que fue directamente transplantada a otro orden, este proceso parece apuntar a un cambio en su interior que años antes no ha vivido. Y, en efecto, la relación con el pasado y con el tránsito es clara, pues el siguiente capítulo (11) la conducirá, a través del mundo alemán representado por

la biblioteca del Goethe Institut, a retomar el contacto con Jörg. Aunque al principio se niega a dejar París y a "C. D." acaba dejándose convencer y se produce el movimiento elíptico de 'regreso' a Bochum. Ya con Jörg en Bochum asisten a la proyección de la película *Est, Ouest*, la cual se convierte en objeto de sus críticas al discurso capitalista. El episodio final la muestra en Berlín, pero aunque ella lo llama su "Ausgangspunkt" (punto de partida) (NA 184), es una ciudad diferente a la del principio. No obstante, lo más sorprendente es que en la escena, que bien podría ser la de una película, conversan dos mujeres, Selma, la protagonista de la película de Lars von Trier, y una vecina ciega de aspecto europeo, mayor y rubia, a la que llaman la "dama del perrito" y que resulta ser la vietnamita, la cual relata sus actuales visitas al cine en compañía de su amiga Kathy (Catherine Deneuve en *Dancer in the Dark*). Por tanto, el ojo del título y el del comienzo del texto cobran de nuevo relevancia al aparecer el motivo de la ceguera.

3.2.2. *El ojo desnudo y la ceguera*

La voz se establece como resultado del encuentro dialógico entre su ojo que refracta una serie de esquemas incorporados previamente, como los del discurso comunista, así como otros que aprende posteriormente, y las imágenes, miradas y voces que se adscriben por contraste al orden de la realidad 'europea', del cine y de Catherine Deneuve, en definitiva a 'sus' otros. En dicha interacción, en consecuencia, todo pasa a través de su perspectiva o tamiz y de esta forma, como en las continuas analogías con el medio cinematográfico, el lector se convierte en figura del tercero espectador que ve proyectada sobre el papel la mirada de la protagonista. En sus palabras se traslucen las interpretaciones que realiza al interactuar su perspectiva 'externa' al orden ajeno con este y, a su vez, al procurar un mayor conocimiento desde dentro, es decir, desde una posición como participante y afectada por el contacto con los esquemas del otro. Pero debido a este aspecto relacional, el orden ajeno también surge y se constituye en el texto a

partir de su voz y de su visión. Así, el componente visual y el lenguaje están íntimamente ligados, pero se caracterizan por la ambivalencia entre la exterioridad y la interioridad, la exclusión y la inclusión. Debido a ello, y a otros factores que se verán a continuación, la mirada de la protagonista tal y como se compone en el texto, es todo menos simple, a pesar de la aparente ingenuidad, la falta de conocimientos y la parcialidad con las que enjuicia lo que ve. Para comprender en qué consiste resultan fundamentales los motivos del ojo y la ceguera. En este sentido, el último capítulo adquiere el papel de una coda metaficcional que proporciona un final abierto y metafórico de la historia[142].

Así pues, el motivo del ojo anunciado en el título se convierte en esencial para la configuración de todo el relato, al vincularse con la mirada de la protagonista, que como el objetivo de la cámara cinematográfica, es el motor productor de la ficción. No obstante, el citado órgano sensitivo está acompañado en el título del calificativo "nackt" (desnudo), lo cual le confiere una cualidad metafórica especial, pues, en primer lugar, evoca la mezcla de atributos que chocan como son la capacidad visual y el estado corporal de desnudez y, en segundo lugar, el adjetivo implica una objetualización o adscripción de dicho ojo que, por consiguiente, además de actuante con capacidad de ver es un objeto observado (a su vez) y calificado.

Por tanto, existe un observador que es el que advierte la desnudez del ojo ya que hace visible lo que suele estar oculto tras las ropas, lo que no suele verse; es decir, pone al descubierto la corporeidad y materialidad del mismo al enfocarlo, del mismo modo que actúa la cámara sobre el ojo de Catherine Deneuve en *Repulsion* al principio de la historia. Y, al igual que en esta escena, el objetivo del aparato al grabarlo, aunque no puede ponerse en su lugar y ver lo que el ojo percibe, le roba la vista en otro sentido, ya que ocupando su campo de visión, subraya el hecho de que este es el elemento con potencia visual desde el que la protagonista accede al mundo; pero al mismo tiempo, el

[142] Éste es el único capítulo narrado en tercera persona por una voz extradiagética, distanciada de la protagonista, pero que confiere credibilidad a su situación neofantástica, entre realismo y fantasía y entre ficción lingüístico-narrativa y ficción cinematográfica.

objetivo delante de él le impide ver, le quita la posibilidad de utilizar dicha capacidad, mostrando, en definitiva, un punto ciego del sujeto observado. Así pues, se trata de una imagen de alcance reflexivo sobre la percepción que a su vez observa la percepción.

Se trata de una paradójica función especular del ojo de la cámara que observa al ojo y desvela el mecanismo o funcionamiento del órgano visual, que es el mismo que el del propio objetivo del aparato, pues tanto en uno como en otro el punto de vista o posición desde la que enfocar el resto de la realidad es un punto ciego o "blinder Fleck" (Waldenfels, 1999: 126-127) que solo es visible desde fuera, pero no para el ojo mismo que mira. Esta función, que es mirar en el ojo desnudo, la realiza sorprendentemente una lente que si se convierte en objeto de observación adquiere paralelamente también las otras dos funciones de la desnudez. De hecho así ocurre, ya que con un paralelismo metafórico con este elemento cinematográfico del principio, en el capítulo final, la protagonista es la que reflexiona sobre la vista y el ojo. Y, por otro lado, en el segundo capítulo confiesa que al ver la película *Repulsion* en el cine se reconoce a sí misma en la protagonista, pero al verse desde la distancia en la pantalla, realiza un ejercicio de autoaprendizaje por el cual comprende su comportamiento en Bochum, lo que permite interpretar la primera escena retratada en la narración, la que representa el ojo filmado, como una alusión nuevamente a la observación de sí misma o, más concretamente en este caso, como una tematización del mirar de su propia mirada. Esto conlleva que en ese momento de auto-enfoque imposible y paradójico es ella misma a través de su ojo la que señala su punto ciego, pero impidiéndose ver (cegándose) a la vez, algo que pese a que puede parecer en un primer momento incongruente, no lo es tanto si se tiene en cuenta que la ceguera que aparece al final va a tener un sentido positivo[143].

[143] La otra opción que cabe es que al 'observarse' a sí misma en la película a través de lo que muestra la cámara, se interprete la cámara como un ojo ajeno al suyo, correspondiente al de la mirada occidental, representada entre otros por Jörg. En este caso ella sería capaz de situarse en la posición de la cámara y ver cómo la percibe el ojo occidental a ella y su mirada, y comprender así que la imposición de la mirada externa le ha robado la posibilidad de acceder desde

En primer lugar, el calificar un punto (desde el que se percibe) como desnudo y que produce imágenes en relación con un orden, significa destacar la particularidad y diferencia frente a otros, con lo cual lo que se está expresando es la extrañeza que se mantiene en ese ojo y, por ello, lo extraña y relevante que resulta a otros su perspectiva. Y, de hecho, la diferencia que mantiene a lo largo de su historia le permite abrir espacios y huecos en la forma de ver habitual de los otros. Pero este mirar extraño conlleva que la protagonista conserva esquemas culturales que chocan con otro orden. Por tanto, al igual que todos los demás, ella posee un punto ciego desde el que observa y que condiciona su mirada, ya que, tal y como ella misma indica, la capacidad de visión es en realidad siempre una hendidura, en la cual no se ve nada (NA 185).

Así pues, el poseer un punto de ceguera con el que se mira el mundo no es algo exclusivo de ella, pero sí lo es el hecho de ser consciente de esa ceguera y esto se debe a que la suya destaca al ponerse en relación con los puntos ciegos de los otros (en ese orden) que son iguales entre ellos. Con lo cual su ceguera es físicamente real, porque tiene la sabiduría de esa ceguera, mientras los ciegos convencidos de ver no poseen la suficiente distancia y están asimilados dentro del orden correspondiente[144]. De ahí que su ceguera sea una característica visible, desnuda, ante los ojos de sus vecinos, mientras a ella le permite una percepción productiva, como la del artista o el sabio, y se entiende como una cualidad positiva, símbolo de una visión especial, capaz de mostrar lo que a otros les pasa desapercibido desde un ángulo insospechado en ese orden. Por otro lado, el hecho de que, al final, la operación de ojos en Bochum resulte fallida, ha de interpretarse como una confirmación de que su punto ciego particular y su memoria se mantienen. De

su punto de vista o perspectiva; pero, dado que ella mantiene la extrañeza y la diferencia de sus esquemas respecto a los de otros, esta interpretación solo sería factible en el sentido de que el contacto con la otra mirada 'occidental' la lleva a un tipo de ceguera que le obliga a buscar formas de acceso alternativas que tampoco son las occidentales. Esta posibilidad coincidiría con la que se expondrá aquí, pero por otra vía.

[144] En el capítulo último la protagonista tiene el aspecto de una mujer occidental para sus vecinos, que se quedó ciega en 1988 al intentar salvar a la muchacha extranjera de un ataque en la Alexanderplatz.

hecho, aunque haya traspasado externamente las fronteras de ese orden con la envoltura de un cuerpo europeo, elemento que le permite otro nivel de integración, pues ya no está sometida a la mirada ajena que la objetualiza como extraña, interiormente estas fronteras sobreviven en ella. La transformación de dos mujeres en una, de la vietnamita muerta y la anciana europea viva y ciega, es una metáfora de la ambivalencia y de la intrincación superadora de opuestos incompatibles.

En segundo lugar, la desnudez tiene otra función vinculada a la capacidad de percepción especial y que se asocia a otra dimensión de la ceguera. Para Tawada, estar desnudo con el mundo se corresponde, por otro lado, con una forma de comunicación con la realidad, en la que las fijaciones del lenguaje han desaparecido y puede encontrarse un nuevo lenguaje para escribirla (Tawada en Saalfeld, 1998: 191-192). Así, las imágenes que percibe el ojo desnudo no están moldeadas por aquellos esquemas que condicionan la forma de entenderlas y de descifrarlas, con lo cual las creaciones visuales a partir de esa percepción directa y no mediada tendrán un matiz de 'pureza' visual libre de imposiciones, desde un lugar de tránsito intermedio. Esta es una forma que se produce cuando los esquemas que posee no resultan suficientes o válidos para la interpretación. Lo consabido se queda, al menos parcialmente, entre paréntesis y la no comprensión se convierte en productiva. A menudo proyecta sus impresiones empleando sus esquemas previos, por ejemplo, sobre el capitalismo desde el orden comunista (lo que se correspondería con la desnudez en el sentido previo); pero en otros momentos el hecho de no entender la lengua en la que hablan los personajes la conduce a una comunicación diferente, en la que traduce el mundo visual sin lenguaje como un contacto íntimo.

Este ojo desnudo de ropajes culturales, es un ojo ciego a la vez y la ceguera se asocia aquí a esta segunda función de la desnudez. Si al final la protagonista no le concede importancia al hecho de no ver es porque la ceguera en este caso implica un no mirar desde los esquemas prefijados de órdenes y percibir el mundo de una forma alternativa a través del oído y el tacto desde un 'no orden' visual, libe-

rado de las ataduras. El hecho de cegarse, ya sea al mirarse el punto ciego del ojo, ya sea como consecuencia de un ataque violento o de clavarse el segundero, no tiene el carácter del castigo que supone para Edipo, sino el del don de las elegidas, porque su acción de penetrar con su ojo al otro de esta forma particular a lo largo de la narración no es la de las ruptura del tabú de un orden, sino aquella en la que las imposiciones categoriales y restricciones mismas pierden su valor y sentido. Y, por otra parte, el hecho de que el acceso al final a las imágenes sea táctil y auditivo no significa que desaparezca en la interpretación la parte intelectual o la razón que están tradicionalmente representadas por los ojos. La protagonista señala que lo que le interesa ya no son los rostros sino el baile de los seres humanos (NA 186); con lo cual el objeto de su observación en el cine no lo constituyen ahora los rasgos aparentes externos, sino lo que los mueve. El pasaje en el que lo explica tiene un alcance metaliterario que resume la relación entre imágenes visibles y escritura como aspecto fundamental de la relación intercultural en todo el texto. La protagonista acude al cine y al lado de ella se sienta siempre su amiga Kathy (Catherine Deneuve), con lo que, en cierto modo, la vietnamita ocupa el lugar de Selma (Björk) en la película de Lars von Trier, a pesar de que en este capítulo Selma es su interlocutora. Podría entenderse, entonces, como un desdoblamiento de ese 'verse' y 'ser visto' por uno mismo ya comentado. En tales circunstancias define el proceso creativo de la escritura como una nueva poetología que comunica la imagen, lo abstracto, intelectual y construido en gran medida por los condicionantes discursivos (incluidos los movimientos corporales), es decir, lo cultural, con lo material-corporal. Por consiguiente, el procedimiento que utiliza Tawada en la construcción de la visualidad a través de la materia lingüística es una película sin imágenes reales acostumbradas. Los dedos de Kathy traducen las imágenes de la película sobre la superficie de la mano de la protagonista (NA 185-186). Así, la mano, que evoca la producción escrita, proyecta las imágenes transcritas directamente en su cuerpo, lo cual es una alusión metapoética a la noción de Tawada de la 'traducción' desde un mundo

sin palabras a la escritura. No obstante, esto viene a confirmar la ambivalencia con la que se configura la mirada de la protagonista en todo el relato, entre capacidad especial y punto ciego.

Por tanto, si, en el momento de redactar retrospectivamente su historia, ella reconoce ya plenamente en qué consiste la hendidura o el punto ciego condicionante que posee (aunque sea diferente o ajeno en ese orden), la ingenuidad con la que valora y juzga el orden capitalista occidental ha de comprenderse con distancia y precaución, como un truco o una pose. De ahí que, en cierta forma, se autodeconstruya y desvele esa creación de su perspectiva crítica e ingenua sobre Occidente, así como la construcción de un ángulo de visión que refracta esquemas comunistas, vietnamitas, orientales y demás como una verdadera mirada etnológica ficticia sobre el otro y sobre sí misma[145]. Así, el orden occidental representado es también una ficción de ficciones, creada a partir del diálogo que ella establece. No obstante, para decirse y decir al otro, no queda otro remedio que acudir a ciertas convenciones, pero se juega con ellas o se ponen en entredicho y, así, al menos al revelar que el punto desde el que se crean es un lugar ficticio, generado a partir de construcciones ficticias colectivizadas, la protagonista puede realizar la crítica al sistema y hacer visible que su interpretación también es una construcción desde una exterioridad ficticia del orden, pues como indica Tawada, solo se puede escribir sobre cultura desde un lugar ficticio, porque no hay esa 'cultura' como tal (Tawada en Mansbrügge [2003] 2005: 216).

En resumen, la mirada creativa de la protagonista se debate en la ambivalencia entre dos lecturas en el contacto; por un lado, la de la perspectiva ingenua y ficticia, falta de esquemas del orden ajeno, que subvierte y aguijonea el orden occidental capitalista y, por otro lado, la que conlle-

[145] En palabras de Tawada, el objetivo de esta etnología ficticia es también el propio sujeto observador: "Igual de interesante es desempeñar el papel de un espectador que viene de una cultura ficticia. ¿Cómo describiría él nuestro mundo? Este es el intento de la etnología ficticia, en la que no es ficticio el descrito, sino el que describe" ("Genauso interessant ist es, einen Betrachter zu spielen, der aus einer fiktiven Kultur kommt. Wie würde er 'unsere' Welt beschreiben? Das ist der Versuch der fiktiven Ethnologie, in der nicht das Beschriebene, sondern der Beschreibende fiktiv ist") (Tawada, 1996: 24).

va la producción alternativa centrada en la experiencia de la extrañeza como fórmula para abrir otro tipo de huecos en los órdenes establecidos. Consiste, por tanto, en dos formas distintas de sondear las fronteras.

3.2.3. *Configuración de la mirada desnuda*

La constitución de la perspectiva aparentemente ingenua de la protagonista se produce como consecuencia del contacto con lo que le resulta extraño y en especial con la mirada ajena sobre ella. A partir del momento en que llega ya no es la "Schülerin mit der eisernen Bluse" (escolar de la blusa de hierro) (NA 7) como la veían dentro del orden conocido por ella, sino una muchacha anónima cuya identidad se ve influida y marcada por los otros que reproducen esquemas de ordenación europeos para circunscribir a la mujer especialmente oriental, como objeto de deseo, carente de opinión e ingenua. Así, uno de los hombres que la recogen no ve en ella una blusa de hierro sino: "A la vez observaba los botones de mi blusa blanca" ("Dabei betrachtete er die Knöpfe meiner weißen Bluse") (NA 9) y Jörg, contrapuesto culturalmente a través del campo semántico de la ropa (con su jersey con un reno tejido), solo se fija en un rasgo de ella (por lo que puede advertir la protagonista en la mirada sobre su cuerpo): en la costura de la blusa blanca (NA 14). Las cadenas isotópicas como esta son uno de los recursos estilísticos frecuentes en la obra para sugerir intratextualmente nuevos significados para símbolos convencionales. La blusa de hierro se convierte aquí en una blusa blanca que atrae por su inocencia y por los puntos donde se puede abrir, indicando el deseo erótico de sus interlocutores. Con estos procedimientos y otras expresiones explícitas se representa el ejercicio del poder asimétrico de la mirada ajena sobre ella (aquí masculina o patriarcal).

Pero esta voz de la protagonista que reproduce la perspectiva o forma de mirar aprendida antes de pasar la frontera, se da a sí misma como ficción, tal como se ha explicado. Esto significa que, si bien, se construye gracias a dichos

esquemas comunistas, orientales, etc., se intrinca también con la imagen que el orden ajeno impone y proyecta sobre ella y de este hibridismo surge la pose ficticia e irónica de la ingenuidad. Aunque hay que advertir que esta se complementa con otra faceta de su configuración como sujeto por la cual se permite divergir de las expectativas sobre ella.

En esa constitución o reinvención de su nueva identidad en contacto, la voz de la protagonista crea una imagen de sí misma que recoge e incorpora lo que el otro ve de ella. Es decir, lo imita y, dado el poder performativo del lenguaje, esa reproducción la moldea como personaje. Así pues, desde el orden occidental, por ejemplo, siente una mirada que la excluye y que le roba su papel como expresa en sus paseos por Bochum. De hecho, como se sabe por el final, la protagonista ha muerto en un ataque en la Alexanderplatz a manos de unos hombres, es decir, en un hueco de indeterminación entre su visita a la plaza acompañada por los dos hombres y la llegada al hotel (que se narran en el primer capítulo). Con lo cual, de forma simbólica se explica la muerte del 'yo' anterior de la vietnamita a manos de representantes del orden en el que se encuentra. El silencio la caracteriza en incontables ocasiones ante otros personajes, pero a través de la narración ella alza su voz jugando con el 'no-papel' que le han impuesto. Reducida por las miradas a objeto, a sospechosa, a no actuante o pasiva y a ingenua que no sabe lo que le conviene, ella reproduce en esa forma de hablar sobre lo ajeno la adscripción que se le impone. Es otra para esos otros e inventa ante cada personaje un nombre vietnamita nuevo que ella misma adopta para la situación. Al mirar el orden ajeno occidental o capitalista y la mirada eurocentrista que él proyecta sobre otros excluidos como ella, empleando incluso las gafas que este le ha impuesto, consigue, a su vez, objetualizarlo, criticarlo, subvertirlo, llevarlo al absurdo y desenmascarar los estereotipos que Occidente ha creado de sí mismo y de otros, así como el funcionamiento corrosivo del sistema y destapa la construcción misma de las fronteras y categorías como invenciones imaginarias y relativas.

Así pues, une la voz ingenua que le imponen desde fuera y las asociaciones que se espera que produzca desde el desconocimiento (el discurso sobre el dominado que ha creado y proyectado el dominador) con el discurso de la dominación (objetualización) del otro. Por un lado, supera productivamente la dicotomía impuesta, dado que no permite una separación total entre el discurso de dominación y de dominado o víctima; pero, por otro, a la vez, su posición alternativa contrasta con la de aquellos 'otros' que no han superado las prefijaciones (creando así un nuevo binomio) y reproduce, para criticar y deconstruir desde su mirada, un discurso supuestamente comunista. Este último, si bien es parodiado por tratarse de una ficción o imitación impuesta, a la vez, como una paradoja, efectivamente, es una creencia o una forma de ver el mundo con la que se identifica la protagonista hasta el final, pues no en vano lo utiliza para no dejarse absorber por el otro orden.

En consecuencia, pese a la auto-conciencia de que su mirada extranjera es una construcción, ella muestra cómo es casi imposible deshacerse de los esquemas, aunque la identidad pueda modificarse. Su crítica a *Est, Ouest* (en el duodécimo episodio) es prueba de que su mirada ha cambiado, pero mantiene vivos esos esquemas contrapuestos al orden capitalista y rechaza el olvido que Jörg quiere imponerle. De forma sutil el alejamiento se manifiesta en que cuestiona algunos esquemas aprendidos en Vietnam, representados en sus recuerdos por los pilares de la autoridad institucional de ese orden[146]. No obstante, no renuncia a muchas de las enseñanzas de su pasado, como la importancia de la lectura y la escritura (NA 177); auque se haya apartado de lo que la ataba a dicho orden. Así, puede posicionarse en una situación intermedia, porque tampoco se acopla totalmente a la adscripción que le viene del discurso occidental y capitalista, ni se adapta a lo que

[146] Se ha liberado del rol para el que estaba predeterminada como hija, con la misión propia de un cuerpo femenino, engendrar niños, como pretende su madre (NA 30), la cual se presenta como contraria a utilizar la inteligencia para aprender. Desde su nueva situación intermedia puede cuestionar con una paradoja las enseñanzas de Confucio (NA 30), o mostrar su desacuerdo con la política de alfabetización de Ho Chi Minh (la figura del padre), por privilegiar el alfabeto frente a los ideogramas (NA 124).

se espera de una mujer occidental. En esa capacidad de la voz que parodia el objeto ajeno y de la ambivalencia reside, por tanto, su poder para subvertir o criticar. Pero su mirada etnológica se compone de diversas fórmulas, como se verá a continuación.

3.2.4. *Estrategias de la mirada etnológica imaginaria*

Aparte de los ejemplos vistos en el apartado previo que se corresponden con modelos de movimiento A1 y A21, muchos pasajes muestran estrategias parecidas, también con las funciones de extrañamiento y subversión mencionadas, y pueden relacionarse asimismo con los hibridismos analizados en las otras novelas.

En primer lugar, se constatan numerosas adscripciones de sentido con estrategias lingüístico-retóricas que se corresponden con el modelo de movimiento A21. En ellas se vislumbra esa mirada ingenua típica en ella con la que realiza juicios y especula sobre lo ajeno. Así, por ejemplo, utiliza clichés que desde el discurso occidental se suponen propios de Oriente de la misma forma que el mandarín de la novela de Loetscher adscribía el tópico del color del tofu a Occidente. La protagonista de *Das nackte Auge* califica los zapatos del músico en el restaurante del hotel de Berlín Este como "alargados, picudos y de color blanco como un determinado tipo de tofu que se come en China como postre" ("schmal, spitz und von weißen Farbe wie eine bestimmte Art von süßem Tofu, den man in China zum Nachtisch aß") (NA 11-12), con lo cual construye un hibridismo de símbolos que se adscriben a órdenes culturales diferenciados e incompatibles, supera el binarismo y, a la vez, mantiene la frontera implícita, pero, sobre todo, activa la función subversiva respecto al orden occidental ajeno.

Los esquemas incorporados, que ordenan lo ajeno como incompatible o lo objetualizan desde el comunismo o desde Oriente muestran, por un lado, la construcción imaginaria colectiva desde ese otro orden (no solo desde el occidental) y, a la vez, por otro lado, permiten establecer

una relación dialógica asimétrica y jerárquica, con función crítica de rechazo que remarca la frontera; aunque ha de advertirse que para un tercero lector a veces se produce una relación de tipo A22 porque este pone en funcionamiento los esquemas que conoce frente a la falta de esquemas de la protagonista.

No obstante, la falta de esquemas unida a la proyección desde esquemas incorporados conduce también a fórmulas creativas de tipo A21 con estrategias lingüístico-retóricas que ya no reproducen sin modificar el discurso oriental o comunista esperado o adscrito desde fuera sobre ella. Estas fórmulas pueden tener una función que deconstruye y desenmascara la misma utilización de las fronteras como relativas y construidas, pero también muestra la objetualización desde otro discurso sobre Occidente y el extrañamiento, pues lo convierte en un suborden o incluso en un vacío, despreciándolo de la misma forma que Occidente hace con sus otros. Aquí puede verse esa idea de imitación del comportamiento del discurso dominador que objetualiza y se desvela también el poder y la violencia que pueden ejercer los discursos. La protagonista trata de situar en su mapa mental los espacios 'occidentales' que Jörg le nombra y el resultado es el siguiente:

> Naturalmente sabía que había un país que se llamaba Holanda, pero el mapa europeo en mi cabeza tenía puntos ciegos. Veía Rusia y Polonia claramente, pero todo lo que estaba más al oeste de Berlín estaba borroso porque allí soplaba un viento arenoso del desierto. Francia también debía quedar por allí en algún sitio. Este era un país que durante un tiempo había sido huésped en el nuestro y por eso se trataba en clase de historia (NA 13)[147].

Desde su punto de vista el orden occidental es un 'no-orden' que está más allá del límite del mundo marcado como Este. Reproduce así la marcación incorporada en su socialización, pero además esta coincide con la semántica del discurso occidental sobre los territorios que son sus-

[147] Ich wusste natürlich, dass es ein Land gab, das Holland hieß, aber die europäische Karte in meinem Kopf hatte blinde Flecken. Ich sah Russland und Polen in klarem Licht, aber alles was westlicher lag als Berlin, war verschwommen, weil dort ein sandiger Wüstenwind wehte. Auch Frankreich musste irgendwo liegen. Das war ein Land, das eine Zeitlang bei uns zu Gast gewesen war und deshalb im Geschichtsunterricht behandelt wurde (NA 13).

ceptibles de ser conquistados y dominados, parodiándola al invertirla, pues se refiere aquí con ella, precisamente, a Occidente. Por otro lado, desde su posición asimétrica muestra la contingencia de la demarcación Este/Oeste y su dependencia del discurso o constructo que se utilice para interpretar. Y, por último, destaca su ironía final respecto al poder colonial francés que actúa precisamente ejerciendo su dominio sobre Vietnam como si se tratara de un territorio susceptible de conquistar y sin orden, sobre el que podía imponer su violencia y los esquemas propios, ya que al calificarlo de un "invitado" temporal en Vietnam, subvierte críticamente con el tono ingenuo y de forma humorística, la empresa colonial y su impacto.

Otro tipo diferente es aquel en el que el malentendido se aprovecha para imitar performativamente el discurso del dominador con poder jerárquico, deconstruyéndolo mediante su hibridación con la protagonista de forma paródica. Se trata entonces del plano de la actuación, y no solo del de la adscripción. Aunque lo que hace la protagonista es poner en práctica lo que interpreta (desde su perspectiva) como los esquemas del otro de forma errónea (A1), al copiarlos con un nuevo significado paródico, desde la perspectiva de un tercero lector-observador puede entenderse como una forma, por parte de ella, de adoptar esquemas ajenos y pasar parcialmente la frontera como en el modelo A3. Una escenificación estructural-semántica que pone de relieve este movimiento direccional se produce en el comienzo del capítulo segundo. La protagonista observa a unas mujeres con medias como mosquiteras y a un hombre que se acerca y a cambio de dinero se va con una de ellas, con lo cual llega a la conclusión de que estas mujeres se dedican al alquiler de habitaciones. El malentendido cómico se intensifica cuando ella trata de reproducir o imitar el patrón masculino y ajeno y ofrece dinero a Marie, una de las prostitutas (que no es otra en realidad que la protagonista de la película *Zig zig*, es decir, Catherine Deneuve), la cual se queda perpleja porque la interpelante rompe todas las expectativas de lo que en las reglas de ese orden se considera un cliente. El intercambio entre ambas está plagado de malentendidos que conducen, sin

saberlo la protagonista, al contacto erótico-sexual, lo cual acaba de subvertir las fijaciones del orden masculino establecido, ya que supera el esquema de contacto convencional masculino-femenino y supone para la protagonista el acceso al cuerpo ajeno (y al orden) más allá de los tabúes preestablecidos y sin jerarquías. Así, el malentendido por la falta de esquemas depara efectivamente un intercambio productivo y una apertura a algo nuevo que traspasa las fronteras establecidas entre los cuerpos, de forma inesperada:

> Había un punto fijo en la pared interior de esa bola: el punto de contacto de mi sien con la suya. Ambas estaban duras como piedras, ensimismadas, fusionadas no una con otra, sino esperando a algo nuevo. Soñé con guisantes. Primero son duros como piedras, pero en la cazuela hirviendo se convierten de forma lenta en asombrosamente blandos. También soñé con ostras con zumo de limón. Las comía con un sonido lloriqueante, así mis dedos cogieron sus olores (NA 46)[148].

En la escena, la protagonista usurpa el rol de Pauline (Bernardette Lafont) en la película, pero transformándolo completamente desde la ingenuidad y la falta de esquemas de comprensión de lo que sucede. En el contacto físico se activa un espacio de indeterminación y apertura sensitiva, como si la lectura que la interlocutora (Marie) realiza de su cuerpo, provocara unas respuestas desconocidas y despertara un nuevo lenguaje en él: "Mi piel estaba plana, sin expresión y cerrada, pero cuando fue interpelada por los dedos de la mujer se abrió […]" ("Meine Haut wirkte flach, ausdrucklos und verschlossen. Aber als sie von den Fingern der Frau angesprochen wurde, öffnete sie sich, […]") (NA 46). Sin embargo este se asocia con imágenes de la comida, es decir reproduce el simbolismo típico para la interacción exótico-erótica, que se interrumpe al llegar el representante de un orden masculino (NA 46-47)[149].

[148] Es gab einen festen Punkt an der Innenwand dieser Kugel: den Berührungspunkt meiner Schläfe mit ihrer. Beide waren steinhart, nachdenklich, verschmolzen nicht miteinander, sondern warteten auf etwas Neues. Ich träumte von Erbsen. Sie sind zuerst hart wie Steine, aber im kochenden Topf werden sie langsam erstaunlich weich. Auch von Austern mit Zitronensaft träumte ich. Ich aß sie mit schluchzendem Geräusch, dabei nahmen meine Finger ihre Gerüche an (NA 46).

[149] Posteriormente la protagonista, que vivirá en el sótano gracias a Marie, tie-

En el transcurso del relato, puede observarse también cómo su mirada se va transformando a raíz del contacto y de la sensación de la mirada del otro sobre ella. Esto se aprecia en el aumento de variantes de modelos del tipo A22 en los que se produce o se evoca la recombinación de esquemas de órdenes diferentes. Un ejemplo inicial que resulta casi premonitorio es la ensoñación en casa de Jörg. En ella la protagonista pronuncia por fin un discurso ante el partido, pero se produce un conflicto violento entre los hombres que la habían recogido en Berlín, representantes del orden comunista, y Jörg, que es acusado de violarla políticamente y, en ese momento ella trata de defenderlo, pero a la vez siente que es una traidora de cara a los suyos por llevar en su vientre el fruto de la relación con Jörg y con lo que representa (NA 20-22). De esta forma se expresa simbólicamente el miedo al rechazo y la constatación de la imposibilidad de volver atrás tras lo experimentado, de recuperar lo que ella era, además simboliza un conflicto de esquemas de esos órdenes incompatibles en su interior. Es decir, se escenifica con estrategias estructural-semánticas y narratológicas su inicio de hibridismo interno.

Las estrategias narratológicas empleadas en las variantes de relación intersubjetiva entre personajes (B), manifiestan, por un lado, la contraposición de esquemas y perspectivas de tipo A1, pero también, por otro, sirven en ocasiones para indicar cómo la mirada de la protagonista se va modificando en el contacto. Así, por ejemplo, tanto la conversación con Jean y Ai Van sobre la película *Indochine* (en el capítulo quinto), como la discusión con Jörg y los comentarios de la protagonista a raíz de la película *Est, Ouest* (dos películas fundamentales para ella por la relación con los esquemas del orden vietnamita colonizado y con el comunismo) son reveladoras en este sentido.

En el primer diálogo Jean quita importancia, desde su perspectiva, a las terribles consecuencias del colonialismo francés y sostiene que el error de Vietnam consistió en vincular la independencia al comunismo, en lugar

---

ne un contacto comunicativo muy limitado con ella y reconoce el malentendido y el oficio de la prostitución desde sus esquemas previos de ordenación o categorización (que actualiza con un modelo de tipo A1) que rechazan al otro orden (NA 48).

de mantenerse aliado al poder francés, así Jean presenta una persistencia de los esquemas coloniales en el mundo neocolonial jerárquico al sostener la semántica de la frontera que convierte el territorio colonizado en una mujer a la que el dominador concede la independencia como quien regala una joya (NA 92). Cuando la protagonista contrapone su opinión criticando que el supuesto "apoyo" del Primer Mundo continúa siendo una forma de perpetuar la dependencia de esos otros y, por tanto, su sometimiento, Ai Van la acusa de no haber dejado atrás la propaganda del régimen, pero la protagonista lo niega y subraya que no se apoya en propaganda sino en la película (NA 93). Así, utiliza una imagen de la película *Indochine* para argumentar que el colonialismo fue el "culpable" del surgimiento del comunismo, uniendo así sus esquemas previos sobre Vietnam y el sistema comunista con los nuevos adquiridos desde la autocrítica occidental que se trasluce en la película (NA 90-91). Las interpretaciones y resignificaciones de la película en clave política desde la mirada de la vietnamita son, por tanto, una recombinación de tipo A22 productiva de esquemas ya incorporados en ese aprendizaje que dialogan y se acomodan mediante estrategias narratológicas (pues incorpora voces discursivas implícitas en las imágenes con las que ya conocía previamente, como la de Ho Chi Minh) y de tipo lingüístico-retórico asociativo.

Est, Ouest tiene un carácter especial en cuanto a la deconstrucción del discurso occidental de la libertad porque a través de sus comentarios la protagonista demuestra que ese concepto se aplica de forma desigual y no responde a una justicia para todos. Para la protagonista de la película, Marie (que interpreta Sandrine Bonnaire), el orden soviético le ha robado su identidad francesa (al romperle el pasaporte a su llegada) y su libertad, que recuperará gracias a la ayuda de una compatriota francesa, Gabrielle Develoy (Catherine Deneuve). Pero el amante ruso de Marie, Sascha, que huye del mismo orden solo es libre en el tránsito, en el mar, al atravesar la frontera entre los dos órdenes porque, desde la mirada de la vietnamita que actúa como figura del tercero observador, en el momento en que llega a Francia ya no es libre (algo con lo que ella

se identifica) ya que está a merced de las autoridades y se le impone una libertad de otro tipo, una "Zwangsglück" (suerte imperativa) (NA 178) llamada Canadá[150], con un pasaporte que borrará su pasado. Es decir, todo lo contrario a su deseo de permanecer en Francia a la espera de Marie. La película funciona como un canto de sirenas que simboliza la manipulación de los espectadores (integrantes del sistema) mediante ese discurso occidental sobre la libertad (NA 176). Pero su desarrollada conciencia crítica en esos años de observación del capitalismo la lleva a distanciarse y a no caer en la trampa de la pantalla. Ella desvela con sus comentarios metaficcionales los mecanismos de aleccionamiento del sistema y, por otro lado, utiliza la recombinación dialógica de tipo A22 (con estrategias estructural-semánticas) para construir con los esquemas del orden de la supuesta libertad y los conocimientos que ha adquirido en ambos órdenes, una recombinación que critica el funcionamiento de ese discurso y los efectos que ha tenido sobre ella (NA 175).

En consecuencia, pese a las similitudes con otros modelos de la tradición literaria como el de las *Lettres persanes*, en las que también un visitante ficticio se expresa de forma crítica respecto a un orden occidental o europeo que le resulta ajeno, en *Das nackte Auge* existe una serie de diferencias palpables. Para empezar, la mirada de la protagonista se ofrece a sí misma, de forma metaliteraria, como ficticia con las consecuencias ya vistas. Por otro lado, cuestiona sutilmente sus propios esquemas previos y tematiza la falta de estos para interpretar al otro y, a pesar de objetualizar y de desenmascarar el eurocentrismo, desvela y cuestiona también los mecanismos mismos de la demarcación categorial que permiten tales críticas. A ello ha de añadirse también un aspecto fundamental que es su otra capacidad de la ceguera, es decir, la habilidad para despojarse de esquemas preconcebidos y de establecer otras formas de contacto en el.

[150] Canadá tiene aquí también la acepción que le da Jörg de un Occidente globalizado para todo el mundo, una especie de felicidad occidental superior a la de otras formas de vida.

3.3. El cine: interficción e interculturalidad

Como se ha visto parcialmente, el cine es una forma de acceso a sí misma a través de otros, de comprenderse y, sobre todo, de descifrar su situación en cada momento o sus fases en el contexto ajeno. Así, las asociaciones son múltiples, como el paralelismo de las sandalias de estilo Ho-Chi-Minh (extraídas de la papelera en Francia) y los zapatos rusos de Marie/Sandrine en *Est, Ouest* (NA 180) que representan la memoria de un pasado del que no se quiere ni puede deshacer. Unas son más explícitas como este ejemplo y otras más implícitas y con una mayor exigencia para el lector, pero en ellas se tematiza su estado y el impacto del sistema, del orden cultural sobre ella. Por este medio, su mirada sobre la película de vampiros *The Hunger* le permite contrastar su situación de explotada, a la que se saca literalmente sangre en una clínica, con la de la vampirizada amante y científica (Susan Sarandon) de Miriam (Catherine Deneuve) en la película. Gracias a dicha comparación, entiende que su trabajo como "rata" de laboratorio, aunque aparentemente la dignifica por tener por fin un papel en ese orden, se corresponde con el último escalón en esa sociedad, pero mientras el personaje de la científica vampirizada no sobrevive a su carácter de explotada y explotadora a la vez, ella sí resiste en su rol de víctima que no se deja transformar del todo (NA 82-83).

Por otro lado, en varios capítulos las personas con que se relaciona son a la vez personajes de películas, produciéndose así una mayor intensidad en esta forma de interficción. Esto supone el contacto directo con personajes que interpreta Catherine Deneuve en la pantalla, sin que la protagonista sea consciente de ello y en otros casos interactúa con personajes que tienen una estrecha relación con C. Deneuve y, por tanto, el rol de la protagonista se convierte en el que tiene C. Deneuve en la película, pero transformado y resignificado totalmente por ser interpretado por la vietnamita, lo que le proporciona un carácter intercultural o híbrido que dicho papel no tiene en la película.

Otro tipo de comunicación con la ficción es aquella en la que, de forma consciente y utilizando su imaginación, la protagonista desea acceder o intenta un contacto no mediado con Catherine Deneuve, ocupando el papel de otro personaje de la película. Se escenifica un movimiento de relación intercultural alternativo de tipo A3, esto es, de la experiencia de la extrañeza que se produce como un acceso en el que los esquemas culturales se quedan entre paréntesis. Vinculada con esta experiencia de contacto inmediato está la tematización del intervalo intercultural mismo a través de metáforas creadas en torno al cine. Este se convierte en el único espacio que le permite sobrevivir en el orden ajeno (NA 105) como extranjera, ya que le permite sentirse en un hogar con el que se identifica por su propia situación constante en el espacio entre culturas. Una de las estrategias más llamativas para explicarlo consiste en una tematización metafórica de ese intermedio que representa el cine y que es el intervalo intercultural a la vez:

> La calle no me decía hacia dónde debía ir. Me vino a la mente la palabra "cinéma". En esa palabra concurrían "China" y "Ma". La entrada del cine me recibió con los brazos de una "Ma". Nunca me rechazaba, tampoco ese día, aunque había visto la película ya tres veces (NA 91).
>
> Solo en la oscuridad del Cinéma estaba protegida de las miradas de los otros. Mi Cinéma era una "Ma", me envolvía en su mucosa. Me protegía del sol, del poder de la visibilidad. En la pantalla se desarrollaba la vida, una vida antes de la muerte. Allí se pegaban los seres humanos entre sí o dormían unos con otros. Lloraban y sudaban, y la pantalla permanecía siembre seca. El Cinéma, su escenario, no tenía profundidad, pero por el contrario tenía una fuente de luz propia (NA 138)[151].

[151] Die Straße sagte mir nicht, wo ich hingehen sollte. Mir fiel nur das Wort "cinéma" ein. In diesem Wort trafen "China" und "Ma" zusammen. Der Eingang des Kinos empfing mich wie die Arme einer "Ma". Sie lehnte mich nie ab, auch nicht an diesem Tag, obwohl ich den Film schon dreimal gesehen hatte (NA 91).

Nur in der Dunkelheit des Cinéma war ich geschützt vor den Blicken der anderen. Mein Cinéma, war eine "Ma", sie packte mich ein in ihre Schleimhaut. Sie schützte mich vor der Sonne, der Macht der Sichtbarkeit. Auf der Leinwand spielte sich das Leben ab, ein Leben vor dem Tod. Dort schlugen sich die Menschen gegenseitig oder schliefen miteinander. Sie weinten und schwitzten, und die Leinwand blieb immer trocken. Das Cinéma, seine Bühne, hatte keine Tiefe, dafür aber eine eigene Lichtquelle (NA 138).

Con un movimiento dialógico de tipo A22, creado en el primer caso con una estrategia lingüístico-retórica típica de Tawada que consiste en descomponer la palabra de un código lingüístico y establecer asociaciones por analogía con otras palabras e incluso códigos, la protagonista crea una polivalencia en la palabra que yuxtapone el sentido convencional de "cinéma" con un nuevo significado. El cine se convierte así a la vez en una mezcla de dos elementos asociados a Oriente: China y "Ma". El primero acerca el cine al comunismo y a Asia y el segundo es un término que posee varios significados y que aquí representa metafóricamente el sentido de espacio y momento del intermedio, pero también la protección que es para ella el cine. "Ma" proviene del código lingüístico japonés que se interrelaciona aquí con el occidental de la lengua francesa y según la propia Tawada alude al 'espacio intermedio', pero también puede entenderse como propio de otros códigos lingüísticos simultáneamente (lo cual le confiere polivalencia) en el sentido de "madre" (Tawada, 2004: 55). De esta forma el cine es además símbolo de cómo ese espacio intermedio se convierte en lugar de la producción artística de la narradora y del texto. En cuanto a la segunda referencia a ese "Ma", en ella se tematiza fundamentalmente el aspecto maternal y de protección de la palabra así como el contrapoder que ejerce con su propia luz de la proyección frente a la luz del sol y a la visibilidad ante los otros en la realidad[152].

Pero, ante todo, el faro que guía a la protagonista en ese cúmulo de desorientación hacia el cine es la figura de Catherine Deneuve, pues el resto de películas no le interesan. La razón principal es que la relación que establece con ella le abre una vía de acceso a la cultura ajena y a la vez le brinda un tipo de contacto con lo extraño que ella representa, por medio del cual descubre la fascinación por lo ajeno que contrasta con el miedo en el espacio externo.

[152] El contacto productivo con la pantalla llega hasta tal punto que abandonar ese aspecto implica para ella despojarse de la criatura que ha concebido en él metafóricamente en forma de hijo: "quise dejar a mi hijo delante de la pantalla y abandonar el cine. ¿Qué significaba abandonar París […] Te abandonaré. Te quedas aquí. La pantalla es tu pañal y tu leche" ("Ich wollte mein Kind vor der Leinwand aussetzen und das Cinéma verlassen, was bedeutete, Paris zu verlassen [...] Ich werde dich verlassen. Du bleibst hier. Die Leinwand ist deine Windel und deine Milch") (NA 132).

Catherine Deneuve se convierte para la protagonista en la imagen del único ser con el que entabla una conversación íntima y en la única interlocutora con la que conecta sin los impedimentos de los esquemas de los órdenes culturales pese a ser icono y representante de un orden opuesto al de la vietnamita (NA 118). Y, a la vez, mantiene el carácter enigmático, un aguijón extraño cambiante en sus roles y permanente a la vez en cuanto al cuerpo, que se opone a la sencillez del lenguaje cinematográfico (NA 97, 174), como sugiere la narradora cuando tematiza el efecto de *epojé* (A3) que le produce su contacto con la imagen de Catherine Deneuve en la pantalla (NA 95-95).

La lectura de esta figura incomprensible le permite un acceso corporal, una intersección por la cual la imagen proyectada en la pantalla se refleja también sobre su piel transformando así, simbólicamente, su cuerpo en una membrana atravesada en la que experimenta ese acceso a lo inaccesible (NA 169). Así, al entrar en contacto con imágenes producidas entre la mirada del orden ajeno y la propia de la protagonista, la observadora vietnamita ha encontrado la llave de acceso a la cultura ajena, tal como indica la autora (Tawada en Harang, 2005: III).

Aunque se trata de una imagen de varias mujeres occidentales y de una proyección creada entre ella y el discurso occidental que moldea los roles de la actriz, es esa envoltura o constructo cultural lo que precisamente le interesa a la protagonista porque la realidad de ese mundo ajeno para ella se crea a sí misma también a partir de envolturas, es decir, de constructos y proyecciones discursivas que perfilan las formas que tiene Occidente de crear categorías para entender y descifrar el mundo. Es un proceso similar al encuentro con una imagen de una cultura (Tawada en Saalfeld, 1998: 198-199).

Si bien también es cierto que el significante "Catherine Deneuve" aporta una clave cifrada distinta a las categorías convencionales para la cultura. Para la protagonista la figura de la actriz es una guía de otro tipo para acceder a lo que realmente es el funcionamiento de los órdenes culturales (NA 81), ya que a través de Catherine Deneuve tiene una experiencia corporal, como el canibalismo cultural de

lo ajeno en clave femenina, como alternativa al poder masculino, pero en la cual se reflejan también las imposiciones de los directores o agentes masculinos, que ella desvela. Supone una comunicación doble, por un lado la deconstructiva del discurso y, por otro, esta otra interacción en la que la dicotomía categorial pierde su valor, aunque no la frontera de la extrañeza. De ahí que el mundo real con el que entra en contacto se convierta a menudo en la proyección sobre una pantalla, ya sea el cuadrado de una sábana o una pared (NA 16, 19, 60, 134, etc.), es decir, en una imagen construida que ella desenmascara.

La escena siguiente presenta de forma imaginaria, esto es, con una estrategia estructural-semántica de unión, un movimiento de tipo A3 hacia Elaine (Catherine Deneuve en *Indochine*) el cual permite entender este tipo de experiencia en la frontera como un hibridismo que atraviesa el cuerpo de la protagonista:

> Elaine come mango con una cuchara. Cada dos veces mete la cuchara en la boca de su hija adoptiva como si esta fuera aún una niña. [...] La curvatura de la cuchara se asemeja al seno materno, a las curvas del trasero o del vientre, pero es fría. El rostro de Camille aparecería deformado en el espejo de la cuchara. Ya no es un rostro de niña, pero tampoco tiene ningún parecido con Elaine.
>
> Quiero volver a comer mango. Ya hace cinco años que no he comido ninguno. ¡Dame a mí también un poco de mango! ¡Dame! ¡A mí, a mí, a mí! Mi lengua se vuelve infantil cuando le hablo a usted. Las palabras divagan sueltas y sin meta, la voz se eleva a la altura de un pájaro que trina y de repente la veo a usted ante mí. Sus pestañas se inclinan hacia mí llenas de compasión, sus labios se mueven suavemente a la par, como si repitieran mis palabras. En realidad usted sincroniza mi historia, mientras pone trozo a trozo un mango en mi lengua. La fruta jugosa llena mi cavidad bucal y hablo solo francés sin entender el sentido (NA 86-87)[153].

[153] Elaine isst Mango mit einem Löffel. Jedes zweite Mal steckt sie den Löffel in den Mund ihrer Adoptivtochter, als wäre sie noch ein Kind. [...] Die Rundung des Löffels ähnelt dem mütterlichen Busen, den Wölbungen eines Hinterns oder des Bauches, aber sie ist kalt. Camilles Gesicht würde im Spiegel des Löffels verzerrt aussehen. Es ist kein Kindergesicht mehr, es hat aber auch keine Ähnlichkeit mit Elaine.

Ich möchte wieder Mango essen. Schon seit fünf Jahren habe ich keine mehr gegessen. Gib mir auch ein bisschen Mango! Gib mir! Mir, mir, mir! Meine Sprache wird kindlich, wenn ich Sie anspreche. Die Wörter irren vereinzelt und ohne Zielpunkt umher, die Stimme steigt in die Höhe eines zwitschernden Vo-

En primer lugar, la narradora, en el papel de un tercero ordenador, observa la imagen de las dos mujeres en la pantalla. La figura maternal adoptiva traslada la comida, el objeto exótico transicional, a Camille (su hija vietnamita). Pero el discurso típico del exotismo-erotismo entre el conquistador y la mujer conquistada se transforma y subvierte el fruto erótico que adquiere un nuevo significado intercultural, sin tales implicaciones jerárquicas, más aún si se tiene en cuenta que la receptora es Camille, no Elaine (que se adscribiría al orden dominante, pero aquí maternal en lugar de paternal). No obstante, destaca la transformación de Camille y la inversión de su imagen en la cuchara. Su reflejo la transforma (como la comida implícita) y la convierte en un ser opuesto a Elaine, marcando así la separación o frontera. Esta idea adquiere mayor relieve si cabe porque la protagonista utiliza la triple invocación lingüística del mango, no solo para expresar su deseo, sino para transformarse performativamente en la receptora vietnamita, en la hija, por lo que su voz se vuelve infantil al relacionarse dialógicamente con la madre. El mango de Elaine, ya no es como el que comía hacía cinco años en Vietnam, sino que produce la apertura a algo nuevo e insospechado y el erotismo exótico del lenguaje con la madre se mantiene, pero resignificado ya que su sentido es el de un acceso diferente al impuesto o convencional. De hecho el resultado traslada la semántica de la comida al campo semántico de la lengua por ser la boca el espacio de convivencia común de ambas. La experiencia corporal a través de la lengua permite a la protagonista saborear ese mango de Elaine (retransformado en ajeno para la protagonista) y la materialidad de la comida se convierte así, incorporada, en voz de pájaro en su garganta, es decir, en una experiencia directa de la propia voz y de la lengua francesa como ajenas, pero dentro del cuerpo de la narradora. Elaine le pone, metafóricamente, palabras (mango) en la boca y el resul-

---

gels, und auf einmal sehe ich Sie vor mir stehen. Ihre Wimpern neigen sich mir voller Erbarmen zu, Ihre Lippen bewegen sich leicht mit, wenn ich spreche, als würden Sie meine Wörter wiederholen. In Wirklichkeit synchronisieren Sie meine Geschichte, indem Sie Stück für Stück eine Mango auf meine Zunge legen. Die saftige Frucht füllt meine Mundhöhle, und ich rede nur noch französisch, ohne den Sinn zu verstehen (NA 86-87).

tado es un hibridismo en el que se escenifica la interacción con el aguijón extraño, el cual permanece como material ajeno en el cuerpo. La intersección de ficción y vida es tal que, si se interpretara de forma realista, ella estaría repitiendo las palabras que pronuncia Elaine en la película, pero su sensación o reacción experiencial interna es distinta: es Catherine Deneuve la que, moviendo los labios, repite las palabras de la protagonista, como si Elaine estuviera doblando en francés las palabras, también francesas, que pronuncia la narradora sin comprenderlas. Las voces y los movimientos corporales se solapan y la traducción a partir de ese espacio intermedio (o intervalo dialógico) con la imagen de la película se convierte en una traducción inversa; es decir, a partir del texto lingüístico se crea la imagen de la película, por lo que, en clave intercultural, ambas figuras, con los esquemas que representan, se superponen en una imagen innovadora creada conjuntamente. Este tipo de experiencias de fricción conlleva además el efecto de metamorfosis de la protagonista y el reconocimiento de que ella misma solo existe en el diálogo y en la ficción con 'la otra' y a la vez de que su identidad se disuelve con ella (NA 54).

3.4. Representaciones del umbral invisible

En *Das nackte Auge* se presentan diversas variantes para expresar con las palabras o traducir lo que ve el 'ojo desnudo' en aquella situación entre culturas para la que no hay un lenguaje adecuado, y en la que reinan la indeterminación y la polivalencia. Se trata en general de movimientos de tránsito entre esquemas que chocan culturalmente en el interior del sujeto o intersubjetivamente produciendo experiencias de extrañamiento y de extrañeza.

La primera consiste en hacer visible simultáneamente la frontera y la trayectoria que realiza un movimiento de transgresión de la misma, mostrando así de forma explícita la conexión creativa de esquemas que se combinan. Con ello tiene lugar la producción de un elemento temporal nuevo, fruto del hibridismo artificial que realiza un tercero

intermediario (en este caso la protagonista). Y así, el abismo o el umbral (fronterizo) que ha puesto en evidencia la existencia de elementos separados se llena con un nuevo significado que los comunica. Este tipo de movimiento se corresponde con el tipo A22 en aquellas variantes transformistas de lo previo que se efectúan con estrategias lingüístico-retóricas o con estrategias estructural-semánticas. Su objetivo suele ser demostrar la superación del abismo con lo ajeno, ya sea por medio del aprendizaje o por medio de la conexión corporal que se despoja de marcaciones categoriales aunque conserve la diferencia cultural en el sentido práctico de algo que resulta extraño en la experiencia. Así, por ejemplo, ante la escena de Elaine y Camille bailando tango (en *Indochine*), la protagonista, como una figura del tercero observador, descubre una conexión recíproca intercorporal que trasciende las dicotomías establecidas sin dejar de mantener una tensión o choque, es decir, sin que el movimiento conjunto que lleva a las protagonistas a un lugar nuevo de comunicación implique su desaparición:

> Elaine y la chica vietnamita que ahora tiene ya unos diecisiete años bailan juntas un tango en el salón. Están unidas en la melodía una a la otra como enamorados. Con sus movimientos de barbilla se desafían a duelo una a la otra. Mientras se baila tango no está permitido reír, pero las dos ríen cada vez que se tropiezan o caen en el sofá. Los pasos en falso son divertidos. Su baile de sociedad tiene lugar sin sociedad, porque bailan a solas en su propio salón. Por tanto todo está permitido. Otro paso en falso. ¿Quién ha pisado a quién? Elaine cae la primera en el sofá y se queda dos segundos sin habla. ¿La ha derribado Camille de espaldas como en el judo? ¿Es esto un deporte de lucha? Entonces ríen juntas hasta quedarse sin aire (NA 85-86)[154].

[154] Elaine und das vietnamesische Mädchen, das jetzt schon ungefähr siebzehn Jahre alt ist, tanzen zusammen Tango im Wohnzimmer. In der süßlich schwankenden Melodie sind sie miteinander verbunden wie Verliebte. Mit ihren Kinnbewegungen fordern sie sich gegenseitig zum Duell heraus. Während man Tango tanzt, darf man nicht lachen, aber die beiden lachen jedes Mal, wenn sie stolpern oder auf das Sofa fallen. Fehltritte machen Spaß. Ihr Gesellschaftstanz findet ohne Gesellschaft statt, denn sie tanzen ganz unter sich im eigenen Wohnzimmer. Deshalb ist alles erlaubt. Noch ein Fehltritt. Wer hat wen getreten? Elaine fällt zuerst ins Sofa und ist zwei Sekunden lang sprachlos. Hat Camille sie wie beim Judo über die Schulter geworfen? Ist es ein Kampfsport? Dann lachen beide gemeinsam, bis sie keine Luft mehr kriegen (NA 85-86).

Como sugiere Kari van Dijk esta escena puede interpretarse como la visión de una conexión entre Europa y Asia en la que la reciprocidad táctil contrarresta la fragmentación intrasubjetiva. El episodio representa el movimiento recíproco de las participantes en sus respuestas mutuas gestuales y en la conexión mediante la melodía que, como señala van Dijk, equivale a fluidos como el agua en otras escenas de las obra de Tawada (van Dijk, 2008: 169), a lo que ha de añadirse que la protagonista las presenta como amantes desbaratando así la relación represiva colonial, es decir, la jerarquía discursiva imperante que subyace tras ella. El tango como ejemplo del baile en el que el elemento masculino domina al femenino se ve aquí subvertido, no solo por este hecho, sino también porque las dos mujeres que bailan, al reírse, transgreden la regla implícita de la seriedad en el tango, es decir, se burlan así por un momento de los tabúes subvirtiendo la dicotomía a los ojos de la protagonista.

Exceptuando pocos ejemplos, la interacción productiva en el intervalo con esquemas ajenos, manteniendo la extrañeza, tiene lugar en forma de movimiento a medio camino hacia lo ajeno de tipo A3 en los que, a veces, la interacción permanece en un momento de suspensión o indeterminación y otras aparecen otro tipo de soluciones creativas e innovadoras que llevan a un tercer lugar distinto de los esquemas propios o ajenos. Por eso, en segundo lugar, se encuentran las frecuentes escenificaciones de sensaciones, reacciones y efectos como resultado de un devenir extraño en el interior del sujeto o en relación con algo conocido que se vuelve ajeno. En este sentido destacan las representaciones asociadas a las percepciones del lenguaje, así como las espaciales. De este modo, una vez que ha atravesado la frontera de los órdenes y repite en forma de invocación triple su deseo de regresar a casa, se da cuenta de la paradoja que implica expresar esta palabra en una lengua extranjera: "en una lengua extranjera sonaba como una mentira" ("In einer Fremdsprache klang es wie gelogen") (NA 17). Describe por tanto las sensaciones corporales de la percepción extrañada o de la distancia espacial respecto a su propia voz y a su propio cuerpo como conse-

cuencia del contacto. Con el campo semántico de lo lejano o extranjero se subraya la frontera que la joven experimenta en su interior, convirtiéndose ella misma en un espacio dialógico en el que lo marcado antes como propio está tan íntimamente relacionado con lo adscrito como ajeno que deviene extraña, y con ella su nombre.

Y, por último, ese contacto puede llegar a ser sentido como una agresión, aniquilación o exclusión, pues, en repetidas ocasiones, la protagonista no solo deviene extraña para sí misma, sino que se ve a través de la mirada del otro como un objeto, por ejemplo, como un mueble (NA 12, 156). No obstante, ella resiste y son pocos los momentos en los que experimenta una incorporación de lo extraño como algo propio, sin aguijón, es decir, como un movimiento (a la inversa) en el que se expresa simbólicamente que la extrañeza y la falta de comprensión se sienten o experimentan en el cuerpo como objetos que se introducen en él. Al desaparecer el aguijón, la automatización es tal que apenas pueden apreciarse ni ser productivos:

> Entendí esa pregunta enseguida cuando se hizo en una película. Era un sentimiento extraño poder entender completamente y en el acto una pregunta. La oración interrogativa saltó tan rápido al interior de mis neuronas que no tuve ninguna oportunidad de sentir el cuerpo de la oración (NA 107)[155].

Por eso la experiencia de la extrañeza en clave práctica, y no solo categorial, es el núcleo del tercer tipo de fórmulas. Más que el devenir extraño, en general, se caracterizan por representar estéticamente la sensación corporal de intervalo y sus efectos físicos, incluyendo, por tanto, la tematización del vacío lingüístico que se presenta en el momento de incertidumbre y de falta de esquemas. Este tipo de interacción se crea en el texto mediante la combinación de estrategias escénicas y estructural-semánticas, en primer lugar. La protagonista describe la percepción o reacción emocional que es el resto visible de lo extraño en su interior y en el texto y procura encontrar una adscripción con los esquemas conocidos parcialmente válidos,

[155] Ich verstand diese Frage sofort, als sie in einem Film gestellt wurde. Es war ein seltsames Gefühl, eine Frage sofort vollkommen verstehen zu können. Der Fragensatz sprang so schnell in meinen Gehirnzellen hinein, dass ich keine Chance hatte, den Satzleib zu fühlen (NA 107).

pero mantiene el reconocimiento de la extrañeza irreductible con frases y oxímoros paradójicos.

No obstante, habitualmente, esta falta de esquemas de lo que percibe o le resulta ajeno de forma práctica le produce efectos como desorientación, miedo e indeterminación. Fundamentalmente se han encontrado hibridismos artificiales recombinando esquemas inaccesibles con el cuerpo propio y, por otro lado, literalizaciones o tematizaciones del espacio vacío que surge por la falta de esquemas. Así, por ejemplo, su acceso a los símbolos capitalistas de las marcas de ropa se escenifica como una lectura en la que estas se reflejan y yuxtaponen en sus ojos: "en mis ojos las marcas parecían letras torcidas, como pictogramas cuyos significados no conocía. Cualquiera podía notar enseguida que yo no tenía derecho a estar en esta ciudad" ("In meinen Augen schienen die Markenzeichen krumme Buchstaben zu sein, wie Piktogramme, deren Bedeutungen ich nicht kannte. Jeder könnte sofort bemerken, dass ich kein Recht hatte, in dieser Stadt zu sein") (NA 50). Los códigos se transforman en enigmas figurativos por contacto con los ojos de ella, pero mantienen a la vez la falta de significado desde sus esquemas conocidos y, por tanto, el efecto de la indeterminación pese al hibridismo. Metafóricamente expresan entonces la no identificación de la figura con el orden que representan y la resignificación de los símbolos al entrar en contacto con los ojos ajenos de la vietnamita. Así, el entrelazamiento dialógico de esquemas implica una transformación o transformismo performativo que crea algo nuevo, pero se mantiene la separación y el vacío.

Para tematizar el momento intermedio son frecuentes las asociaciones con la incorporación de comida como algo extraño que trae efectos en el ámbito del órgano de la lengua o a la inversa, las palabras ajenas provocan efectos corporales. Las nociones del hueco, del agujero o de la falta de palabras y del silencio son las más comunes en el texto para representar dicho momento de paso, ya sea como agujeros en la boca (NA 72) o como enmudecimiento (NA 21 y 27), pero también se asocia con la violencia y el miedo producido por el acceso de algo ajeno al interior del cuerpo. La sensación de estar atrapada y enmudecida

en la frontera entre su lengua y el aliento ajeno de Jörg se refleja como sigue:

> El aliento de Jörg olía a la pasta de dientes con sabor artificial a limón. Entonces mi boca estuvo cubierta de tal forma que mi aliento comenzó a correr hacia atrás. Cuando comí por primera vez en mi vida lenguas de pato me ocurrió lo mismo. La familia de mi padre procedía del Sur. Una de sus hermanas, que tenía un restaurante en Saigón y servía allí entre otras cosas especialidades chinas, metió un trozo de lengua de pato en mi boca y me animó: "¡pruébala!" Yo era aún pequeña y no sabía si se debía hincar el diente en la lengua de pato o no. Quizás todavía vivía. Ella empezaría a hablar a dos voces si le hincaba el diente. Sabría amarga a sangre. Pero si intentaba tragar el trozo entero de una vez sin masticarlo no podría respirar. Si escupía la lengua los adultos se reirían de mí. Así que ¿qué hacer? (NA 23)[156].

En este párrafo metafórico el órgano de la lengua une el aspecto lingüístico de la lengua extranjera con la reacción corporal de la parte de su físico implicada. Si la performatividad del cuerpo y de la lengua co-construyen al sujeto, este se ve aquí modificado y paralizado por la incursión ajena impuesta. Su enmudecimiento no se debe a la falta de lengua sino a la reduplicación, al bilingüismo simbólico, que además de provocar la sensación negativa de que el propio aliento retrocede para dejar espacio al nuevo y al miedo a un sabor (es decir, a un efecto) desagradable, también abre la posibilidad a la multiplicación y la indeterminación. En este punto plantea tres posibilidades para solucionar esa situación: rechazar la lengua de pato (simbólicamente al otro), lo que no sería bien aceptado desde fuera; tragarla del todo, lo que implica la asimilación por parte del otro y la desaparición; o morder la lengua ajena

[156] Jörgs Atem roch nach der Zahnpasta mit künstlichem Zitronengeschmack. Dann war mein Mund bedeckt, so dass mein Atem rückwärts zu strömen begann. Als ich zum ersten Mal im Leben Entenzungen aß, war es mir ähnlich gegangen. Die Familie meines Vaters stammte aus dem Süden. Eine seiner Schwestern, die ein Restaurant in Saigon besaß und dort unter anderem chinesische Spezialitäten anbot, steckte ein Stück Entenzunge in meinen Mund und ermutigte mich: "Probiere es!" Ich war noch klein und wusste nicht, ob man in die Entenzunge hineinbeißen sollte oder nicht. Vielleicht lebte sie noch. Sie würde zweistimmig zu sprechen beginnen, wenn ich sie entzweibeißen würde. Es würde blutbitter schmecken. Wenn ich aber das ganze Stück auf einmal zu schlucken versuchen würde, ohne es zu kauen, könnte ich nicht mehr atmen. Wenn ich die Zunge ausspucken würde, würden die Erwachsenen mich auslachen. Also was tun? (NA 23).

y convertirla así en una lengua bilingüe por su acción, lo cual supondría al tragarla que ella también interiorizaría esa duplicidad del cuerpo extraño, pero sufriendo los efectos amargos y sanguinolentos en esa incorporación. Morder la lengua extranjera, por su parte, significa partirla en dos, es decir, lleva a una complejidad interna de voces motivada por su acción de agresión y modificación de lo ajeno en su interior. Pero lo más llamativo de esta imagen es que no se produce una respuesta, sino que permanece en la pausa de la indeterminación y la polivalencia, símbolo de su situación de tránsito A3 y de mutación subjetiva en el resto del texto en los momentos en que tiene lugar el contacto íntimo con lo extraño.

No obstante, existen otras alternativas que permiten desarrollar una producción innovadora y simbólica, ya sea a partir de ese espacio del vacío lingüístico representado o trascendiendo la exclusión y el 'no-lugar'. En el primer caso, se escenifica la falta de palabras o el momento sin lenguaje por parte de la protagonista, pero a continuación encuentra una salida creativa y original y manteniendo entre paréntesis los propios esquemas, es decir, crea un lenguaje con un nuevo significado que remite, precisamente, a la no lengua de esa situación en el limbo entre culturas, como en el siguiente ejemplo: "En los cines había a veces hombres que me hablaban. Yo decía una palabra que no había en ningún idioma y me iba. Esa palabra debía significar 'no puedo hablar'" ("In den Kinos gab es manchmal Männer, die mich ansprachen. Ich sagte ein Wort, das es in keiner Sprache gab, und ging weg. Dieses eine Wort sollte 'Ich kann nicht sprechen' bedeuten") (NA 74).

Con esta estrategia estructural-semántica la protagonista describe y escenifica su invención de un nuevo lenguaje, que no se sirve de esquemas de ese orden ajeno, ni de ningún otro existente, es un no-lenguaje que procede de un lugar de contacto de órdenes y que no se adscribe a ninguno de ellos en forma de un hibridismo, sino que se corresponde directamente en su significante con esa indeterminación, aunque en cuanto al significado se trata de la traducción de los esquemas que ella utiliza convencionalmente para expresar, paradójicamente, la idea de "no hablar", del

silencio con el que se identifica en el momento de respuesta hacia esos hombres que representan un orden ajeno y opuesto contra el que ella aparece marcada culturalmente en este fragmento. El lenguaje nuevo performa su nueva situación y crea literalmente la indeterminación entre culturas en ese dialogismo del que ella no se libera, pero que, al menos parcialmente, trasciende.

A diferencia de este ejemplo, en el siguiente el significante procede de un código lingüístico ajeno que transforma con nuevos significados que no proceden tanto de sus esquemas previos como del lugar mismo del tránsito, del 'no-lugar', y le sirven, una vez despojados de su significado convencional, para defenderse frente a la agresión ajena. Es decir, subvierte el código extraño en ese "Niemandsland" (país de nadie) y el resultado del dialogismo se corresponde solo con esa situación de indeterminación y *epojé* en la que los esquemas propios previos y los significados ajenos están entre paréntesis y es su nuevo 'yo' situacional el que se recombina con los significantes transformándolos en un nuevo código. En este último, sin embargo, pervive la memoria del código francés invertido y la situación de ella (ante un tercero lector), como se ve a continuación en su comunicación con la policía tras su detención:

> No entendía su lengua y respondí simplemente "correspondance! correspondance!" Repetí la palabra que había encontrado en el aeropuerto porque cuando hablaban alto y bronco me resultaba difícil permanecer en silencio. Quería hablar, pero no como ellos lo hacían, sino me habría vuelto vulnerable. Cuando después de un rato la palabra "correspondance" fue asesinada, dije "déclaration! déclaration!" También había encontrado esta palabra en el aeropuerto. Me armé con las palabras que había encontrado porque las palabras propias eran demasiado frágiles. La vida antes del aeropuerto ya no existía para mí. Mis primeras y únicas palabras provenían del lugar desde el que no pude volar a ninguna parte (NA 128)[157].

[157] Ich verstand ihre Sprache nicht und antwortete einfach "correspondance! correspondance!" Ich wiederholte das Wort, das ich auf dem Flughafen gefunden hatte. Denn wenn sie laut und grob sprachen, fiel es mir schwer, still zu bleiben. Ich wollte sprechen, aber nicht so, wie sie es taten. Sonst hätte ich mich angreifbar gemacht. Als das Wort "correspondance" nach einer Weile totgeschlagen wurde, sagte ich "déclaration! déclaration!" Auch dieses Wort hatte ich auf dem Flughafen gefunden. Ich bewaffnete mich mit den gefundenen Wörtern, denn die eigenen Wörter waren zu zerbrechlich. Das Leben vor dem Flughafen

Dentro de estas alternativas, cabe destacar otro recurso para trascender los discursos dicotómicos que tiene un carácter utópico y expresa un lugar simbólico más allá de las fijaciones y predeterminaciones, es decir, se trata de una forma de translimitación y disolución de las fronteras que dura un momento en la mente de la protagonista. Con una metáfora espacial que muestra el cielo parisino como un mismo techo para todos, el mundo deja de ser un lugar insoportable y le proporciona la sensación de libertad, sin límites e imposiciones, se ve como ser humano en conexión con el mundo a través de la gran pantalla celeste que abarca a todos sin diferencias, nivelando y en igualdad, como un único orden planetario tranquilizador, pero que existe solo de forma virtual (NA 135).

3.5. Conclusiones

Das nackte Auge se configura como el producto textual de un entrelazamiento dialógico entre la protagonista vietnamita (con sus esquemas previos) y los órdenes culturalmente extraños con los que se encuentra durante su vivencia forzosa en un mundo europeo y capitalista. Pero este diálogo interno que da lugar a su voz, y que, por tanto, articula el texto, se centra fundamentalmente en expresar y en describir las experiencias intrasubjetivas del choque con lo extraño. Es decir, a diferencia de las otras dos novelas analizadas, aquí se representan continuamente diversas formas de lo que significa habitar en la frontera para el sujeto. De hecho, las cuestiones de la sujeción o imposición, del cuestionamiento y de la liberación de los límites culturales son constantes en la narración junto con la búsqueda de un lenguaje poético expresivo capaz de retratar el momento concreto (normalmente invisible) del intervalo dialógico en el que tienen lugar la indeterminación o la polivalencia. Es decir, más allá de las adscripciones relativamente simples que actualizan esquemas predeterminados, estereotípicos y dicotómicos para definir la identi-

existierte für mich nicht mehr. Meine ersten und einzigen Wörter stammten von dem Ort, von dem aus ich nirgendwohin abfliegen konnte (NA 128).

dad categorial (y que, por supuesto, también aparecen), lo que se convierte en una alternativa estético-productiva es la situación misma del tránsito entre esquemas culturales que chocan (en la experiencia práctica) y que se vive como una experiencia de la extrañeza radical en el interior del cuerpo. Este espacio temporal intermedio entre culturas es lo que Tawada aprovecha y explora con el lenguaje, consiguiendo así, al traducir desde ese lugar en el que no hay palabras que lo expresen, un lenguaje innovador que se aleja del convencional.

Ello se debe a que para Tawada, normalmente, al sujeto se le imponen una serie de fijaciones dicotómicas a través del lenguaje discursivo en el cuerpo, con lo cual, la forma que emplea Tawada para liberar su lenguaje expresivo es precisamente la modificación de la unión habitual entre lenguaje y cuerpo. Tanto significado como significante adquieren un alcance material, casi corporal, para expresar lingüísticamente los efectos de lo extraño en el cuerpo de la protagonista, de tal forma que las imágenes abstractas e invisibles de esas sensaciones de lo extraño se vuelven literales y concretas. En definitiva, la mirada del 'ojo desnudo' de la protagonista oscila a partir del umbral ficticio entre culturas. Por un lado, son frecuentes las fórmulas de movimientos en tránsito de tipo A3 con resultados transformistas para el lenguaje o para el sujeto, aunque sin que normalmente conlleve un traspaso total al otro lado de la frontera cultural. Esto se debe a que lo que interesa a Tawada es mostrar la experiencia en el umbral y no la superación o eliminación de las fronteras en una especie de mundo más allá de lo cultural. Así, el cuerpo de la protagonista es el lugar de transbordo en el que se desarrollan los procesos de acceso a lo extraño o inaccesible, los cuales derivan en efectos dolorosos y aterradores o en la fascinación y la apertura hacia ese espacio intermedio sin ataduras en el que el acceso a lo inaccesible, representado en la figura de Catherine Deneuve, supone la producción de una nueva comunicación más inmediata que la que permiten las categorizaciones y las reglas convencionales.

En este aspecto de la representación estética del umbral, junto con la especial mirada de la protagonista y las

frecuentes tematizaciones metaculturales del espacio intermedio como un hueco o abismo para un nuevo lenguaje, reside la particularidad estética de *Das nackte Auge*. Es decir, se distingue así de una conceptualización de culturas como entidades que se corresponden con órdenes y colectivos concretos categorizados institucionalmente y según la cual, en consecuencia, la experiencia de la frontera significaría un choque sin más de reglas predeterminadas que categorizan de forma clara al uno frente al otro. O, dicho de otra forma, se diferencia de un modelo que apenas deja espacio para la indeterminación y la experiencia de lo extraño en la identidad práctica.

No obstante, y pese a la conquista final de una transformación por parte de la protagonista que le permite, alojada en una forma corporal ajena, 'ver' desde la ceguera, con una habilidad libre de imposiciones discursivas, los contactos y movimientos humanos 'puros' en sí mismos; lo cierto es que las dicotomías y los grandes relatos binaristas no desaparecen del texto. La ambivalencia se fragua simbólicamente en la protagonista pues, aunque ciertas fronteras categoriales de tipo geopolítico, que se han demostrado históricas y contingentes, hayan caído, ella mantiene en su interior la memoria de esas divisiones, rescatando así formas de entender el mundo heredadas, (como los esquemas del comunismo) que parecen haber sido borradas del mapa por la extensión del capitalismo y del occidentalismo. Es decir, mientras el exterior (también de su cuerpo) se dirige hacia un lado de la frontera, ella mantiene no solo la situación intermedia, sino también el otro extremo olvidado de la diferencia, remarcando el hecho de que esta sigue existiendo mentalmente.

En consecuencia, aunque el texto presente una alternativa a las demarcaciones de lo ajeno de tipo categorial, también insiste a la vez en la imposibilidad de deshacerse del todo de los mecanismos de diferenciación y fijación (incluidos los lingüísticos), así como en el impacto que esas construcciones discursivas y categoriales tienen en los sujetos, en su forma de percibir y de ser percibidas. Gracias a estas etiquetaciones se construye en el texto la imagen ficticia de Occidente a partir de la mirada de la vietnami-

ta sobre la realidad y sobre las películas. Y se conforma también la imagen de los discursos y la posición ficticia que encarna la protagonista quien, tal y como se ha visto por el aumento de modelos de tipo A22 hacia el final, se va transformando al aprender e incorporar, críticamente, esquemas del otro orden.

Con este recurso Tawada invierte y desvela el funcionamiento de algunos órdenes denominados capitalistas y occidentales desde una posición contraria creada ficticiamente, pero que refracta esquemas reales de órdenes como el comunista. Así, el texto logra una crítica y un extrañamiento del mundo occidental neocolonial, mientras deconstruye clichés y mecanismos de identificación categorial, cuestionando la relatividad de las perspectivas y los binarismos.

No obstante, a pesar de lo que puede parecer, hay un aspecto por el que esta mirada se distingue de modelos que podrían calificarse como 'occidentalistas', en un paralelismo inverso al del orientalismo, o de fórmulas eurocentristas que utilizan al viajero exótico para la producción de una autoimagen occidental. Se trata, sobre todo, del hecho de que la narradora desvela el carácter ilusorio de su mirada ficticia al dar a entender en el último capítulo que es consciente de que toda perspectiva, incluida la suya, está condicionada de tal forma por los esquemas incorporados que solo produce una imagen construida desde una posición o un punto ciego. Con ello, no quita valor a su construcción alternativa del contacto desde una especie de lugar intermedio que se despoja de esos condicionamientos, ni al alcance valorativo-ideológico crítico contra el neocolonialismo y la aniquilación imperialista occidental; pero mantiene abierta la posibilidad de que el texto sea interpretado desde la ambivalencia y que hasta la distinción de esos órdenes por parte de la protagonista se cuestione como una invención.

En esta poetología de la transformación como escritura desde el umbral intermedio, se presentan muy pocas representaciones estéticas de tipo C o D, es decir, transculturales, y casi siempre con un alcance más reducido que el planetario. Sin embargo, la profundización en lo inabarca-

ble de ese tercer espacio de tránsito, permite que el texto sea estéticamente un producto del entrelazamiento cultural en el que no solo participan los hibridismos, sino también aquellos extrañamientos lingüísticos que emergen del dialogismo de los esquemas, aunque intenten liberarse de ellos. Esta experimentación estética con el extrañamiento así como la profundización en los efectos de las relaciones de poder jerárquicas y en la experiencia liberadora que puede significar el contacto, constituyen, por tanto, los elementos fundamentales por los que se puede apreciar una dimensión ética producida desde las características estéticas mismas. Es decir, el desarrollo de una posición ficticia y de un lenguaje libre de imposiciones categoriales, así como la mirada crítica contraria a las formas de dominación y control de los sujetos por parte de Tawada en esta novela, supone una alternativa poética, no solo a modelos previos, sino también a la manipulación por medio de órdenes discursivos en el mundo cotidiano.

EPÍLOGO

El estudio del fenómeno intercultural en relación con la literatura ha permitido proponer un método que enfoca la lectura en la dimensión intercultural y la hace visible, asimismo su aplicación en el análisis de las novelas muestra que los textos en los que la interculturalidad es constitutiva se configuran mediante el movimiento dialógico de esquemas culturales diferentes. Así, el hincapié en el entrelazamiento y la relación dialógica responsiva para explicar la representación de la interacción cultural ha resultado muy fructífero a la hora de sustituir viejos conceptos del contacto jerarquizantes o estáticos. Pero el hecho de estudiar a un mismo nivel los elementos culturales que aparecen en el texto y no privilegiar una posición no significa que no se desvelen las interacciones asimétricas o jerárquicas que se presentan en los textos con diferentes funciones. Muy al contrario, al tratar el encuentro cultural en la literatura como un entramado de tipo interactivo performado lingüísticamente, son los textos mismos los que hablan, los que exponen qué materiales discursivos son los que convergen en ellos y con qué función, porque aunque los presupuestos teóricos y el instrumentario que se aplican sean previos a los textos, ni son condicionantes de los mismos, ni los constriñen, sino que permiten detectar las determinaciones y las restricciones que el texto mismo establece.

Precisamente, al establecer la interrelación con los textos literarios como manifestaciones dentro del entramado más amplio que es la cultura, pero que constituyen un tipo especial por su carácter reflexivo de modelización secundaria, se han podido tener en consideración las dimensiones del fenómeno cultural en ellos. Esto conduce a los distintos niveles en los textos a la hora de focalizar en la dimensión

intercultural: el nivel discursivo (o de los órdenes culturales), el lingüístico-retórico (material) y el nivel conceptual (la estructura de la interacción subyacente), así como el nivel funcional-valorativo que resulta de la forma en que se unen los tres.

La posibilidad de interpretar estos fenómenos como comunicación intersimbólica, o sea, como textos culturales concretos que participan de un entramado mucho más amplio, permite establecer el paralelismo de aquellos con los textos particulares literarios, pues ambos se comportan como prácticas simbólicas y dialógicas en las que se expresan los esquemas de esos entramados supratextuales más amplios (órdenes discursivos). Así pues, trasladado el modelo interaccionista de cultura a la práctica de la ficción literaria, los textos literarios no son simple copia de sucesos interculturales, sino construcciones que mediante la refracción y la transcodificación simulada o imaginaria performan artísticamente los factores del intervalo de interacción dialógica y, por tanto, las posiciones subjetivas que se relacionan con el nivel colectivo-discursivo en el fenómeno intercultural aparecen en ellos de forma fingida como parte de la composición textual y no como proyecciones de un sujeto real externo.

Los órdenes culturales supratextuales se expresan mediante entrelazamientos estéticos en el texto, pero esas estrategias estético-performativas consisten en nuevos entretejimientos que tienen la potestad de modificar dichos órdenes o de transgredir límites de lo posible en el plano fáctico, moldeando, así, los órdenes simbólico-discursivos. El dialogismo simbólico-textual de los esquemas culturales de dichos órdenes produce entonces un encuentro interdiscursivo de tipo intercultural. Para ello se observan las interacciones de posiciones semánticas y de voces que se adscriben relacionalmente entre sí a órdenes diferentes gracias a la combinación de la figura de un tercero, en unión con la dimensión de la extrañeza, ambas representadas implícita o explícitamente en el texto. De hecho, en numerosos ejemplos encontrados es el lector el que se ve empujado a adoptar el papel de un tercero ordenador o mediador de esquemas culturales catalizados en los símbolos del texto.

Por tanto, el movimiento relacional entre materias simbólicas es el que posibilita el constructo espacial de la frontera de los órdenes y es también el que permite traspasar o trasladar dicha diferencia haciéndola visible y produciendo la transformación innovadora en la que los esquemas de órdenes culturales se combinan en uno o varios símbolos del texto. Así pues, gracias a la unión de un enfoque pragmático con otro hermeneútico y fenomenológico, se ha llegado a esta concepción entre estatismo y dinamismo en torno a la frontera, en la que no hay dos integrantes en el dialogismo, sino tres (con la figura del tercero), y que está en la base de los procesos o intervalos intermedios entre culturas que se expresan también estéticamente.

Profundizando en dicho intervalo o momento intermedio se ha mostrado el funcionamiento del mismo y cómo este dinamismo interaccionista subyace tras las prácticas textuales del contacto cultural que se crean a su vez mediante interacciones intratextuales en tres dimensiones interpretativas: el procesamiento dialógico entre el texto y el lector, la escenificación literaria de la interculturalidad y la transculturalidad y la producción intersimbólica del entramado textual. A partir de estos presupuestos y, en especial, de las distintas formas de resolución del intervalo en las prácticas interculturales, tanto de adscripción como de actuación, se han propuesto ocho modelos descriptivos del movimiento en la frontera que abarcan desde un micronivel subjetivo hasta un macronivel suprasubjetivo de tipo transcultural.

Pero, además de este eje, ha sido determinante la unión de los modelos de movimiento con las estrategias estético-literarias de interrelación textual (narratológicas, lingüístico-retóricas y estructural-semánticas). Esto ha permitido describir no solo cómo se transcodifican movimientos dialógicos en el nivel de entrelazamientos lingüístico-semánticos, sino también cómo son estos últimos los que, al configurar esa transgresión fronteriza, actualizan y transforman los esquemas y órdenes, es decir, se convierten en dispositivos interdiscursivos intratextuales. De este modo, a menudo, el texto intercultural posee un carácter transformista, pues, durante los procesos de fricción (con sus modelos de movimiento) y gracias a los dispositivos estéticos, metamorfosea los mate-

riales y esquemas discursivos que se marcan como extraños. Por medio de esta cualidad se va configurando cada nuevo fragmento intercultural o transcultural que se revela como co-creador del texto y no como un elemento de alteridad adicional a un texto previamente creado, en el sentido que exponía la intertextualidad clásica.

La unión de ambos ejes en un tercero que expone las implicaciones funcionales, es decir, el mensaje valorativo que deriva del modelo de movimiento y de la transformancia realizada con el instrumentario estético-lingüístico, ha permitido demostrar no solo el compromiso ético de los textos concretos aquí tratados, sino también que este nivel funcional de los entrelazamientos depende de la transformación o reinterpretación de los discursos que se realiza con estrategias estéticas y modelos subyacentes de transgresión o recompartimentación. En este sentido, y teniendo en cuenta los resultados del análisis, cabe destacar para los tres tipos de estrategias considerados (narratológicos, retórico-lingüísticos y estructural-semánticos) que los procedimientos que se han hallado más recurrentes son aquellos que se corresponden con formas poéticas subyacentes como, por ejemplo, las combinaciones y junciones dinámicas de elementos contrastantes, a la manera o bien de estructuras de superposición (semántica, de voces, de material semántico, etc.), o bien de estructuras como la yuxtaposición y el oxímoron (en no pocas ocasiones de tipo paradójico) con efectos de recompartimentación o de polivalencia y ambivalencia según el modelo de movimiento. No obstante, estos hibridismos textuales se multiplican en el caso de los modelos de movimiento de tipo D o transcultural, lo cual lleva también a diversas estructuraciones entre las que destacan, por un lado, la disposición de un conjunto heterogéneo de extrañezas creado por medio de superposiciones o de yuxtaposiciones, que no hacen referencia a un mismo objeto, pero que obligan a una lectura de los elementos en diálogo textual entre sí como un ensamblaje atravesado por esquemas culturalmente extraños. Y, por otro lado, se presentan configuraciones de un mismo objeto atravesado por varios símbolos o enunciados culturalmente ajenos que dialogan superponiéndose.

Las funciones que adoptan las mismas estrategias para un modelo subyacente no siempre coinciden, pero, en cualquier caso, destacan las estrategias que en su dimensión estético-literaria producen efectos de transgresión e interacción. Así, por ejemplo, las distintas formas de interacción de voces en el texto que catalizan y transforman materiales discursivos se perfilan como estrategias fundamentales en las tres novelas, mientras, por otro lado, las figuras como la metáfora, la metonimia, la paradoja, el oxímoron o los recursos de extrañamiento y los humorísticos, tan aptos para la translimitación, la ambivalencia o la suspensión de las dicotomías, como la parodia o la ironía, son esenciales en las tres. Y, por último, las fórmulas de carnavalización y nivelación, así como las composiciones estructural-semánticas y las escenificaciones en las que dialogan posiciones semántico-discursivas con imágenes de movimiento, transformación y figuraciones de hibridismos diversos se manifiestan también de manera recurrente en los textos analizados.

Más allá de los factores y motivos recurrentes asociados al fenómeno intercultural, el análisis ha permitido esclarecer el alcance de la composición estética de los encuentros culturales en cada una de las novelas. Así, por un lado, si bien la subversión y desmitificación de imágenes y discursos heredados sobre lo extranjero es constante en estas novelas que dominan las claves de la crítica postmoderna y postcolonial, las diferencias culturales que resaltan no siempre coinciden. Y, por otro, los resultados de la expresión de las interacciones en cada una indican cómo la configuración se ha correspondido con determinadas concepciones de la interculturalidad o la transculturalidad y moldea la dimensión valorativa y ética particular. Por tanto, *Haïti Chérie*, que abarca desde los encuentros internos en el sujeto hasta las imágenes transculturales, responde a una concepción que muestra la historia mundial como un fenómeno transcultural de interrelaciones. Los dialogismos textuales de esquemas contrastantes culturalmente conforman no solo hibridismos orgánicos que desvelan con función crítica las jerarquías de poder y la contingencia misma de los discursos, sino también hibridismos artificiales. Con estos entrelazamientos el texto presenta una poética ambivalente entre

construcción alternativa y deconstrucción subversiva, con lo cual plantea la superación de dicotomías jerárquicas y de fronteras que se transgreden, a la vez que hace consciente al lector de la falta de equidad y de la persistencia de las restricciones. Pero, sobre todo, la novela se constituye con formas estéticas del contacto que presentan creaciones textuales innovadoras y transformistas demostrando la productividad de los hibridismos culturales para la generación de la novela y como alternativa a las concepciones de pureza y autonomía cultural dentro y fuera de los textos. El encadenamiento de múltiples contactos, junto con el dinamismo transhistórico representado, conforma el macronivel transcultural de un texto que se revela así como transfronterizo y como atravesado por numerosos entrelazamientos de tipo cultural.

No obstante, los tres autores buscan fórmulas que expresan la conciencia metalingüística y crítica con las formas de poder en las relaciones interculturales tanto verbales como de acción, sin renunciar por ello a la potencia creativa que supone el dialogismo entre culturas, por muy asimétrico que este pueda ser. Esa vía artística como alternativa toma cuerpo en las tres acudiendo a cualidades propias de la ficción, como los elementos fantásticos e imaginarios, o las posiciones enunciativas que se revelan conscientemente como ficticias, aparentes o ingenuas; es decir, elementos que posibilitan la apertura hacia un ámbito donde el juego estético con los entrelazamientos culturales está permitido y adquiere nuevos significados más allá de las posibilidades del mundo fáctico cotidiano, por lo cual puede erigirse como la mencionada alternativa al lenguaje y los discursos que pueblan los contactos en otros ámbitos.

En relación con estos factores de composición y lenguaje, *Die Augen des Mandarin* se sustenta también en el alcance transcultural de un entramado de microcruces o fricciones interculturales. Sin embargo, esta novela se perfila, sobre todo, mediante la multiplicación y ampliación significativa de la polivalencia intercultural en la palabra, lo que supone una forma de superar las restricciones culturales y sirve como motor para crear redes de conexiones que atraviesan numerosos órdenes culturales. Aunque no ha de olvidarse

el otro elemento determinante para la constitución de este entramado: la extrapolación a la escritura misma del principio del intervalo dialógico de voces y posiciones culturales que habitan el sujeto. Sin eliminar totalmente la memoria de las diferencias culturales, estas se hacen o bien irrelevantes o bien cuestionan los presupuestos consabidos entre los participantes, para lo cual la táctica de Loetscher consiste en procurarles un objetivo común que va más allá de un entendimiento recíproco y que se trata de la búsqueda de una comprensión del mundo y de su mecanismo subyacente, de ahí que las fricciones culturales que se van entretejiendo en el texto acaben teniendo un alcance transcultural, pues la composición se corresponde con el funcionamiento de la interconexión planetaria que van descubriendo los personajes. Demuestra así, al menos en la literatura, que la pervivencia de las fronteras, una vez reconocida su contingencia y su potencial agresivo, y pese a las tendencias aniquiladoras de algunas formas de globalización, no es incompatible con una cooperación respetuosa.

El dialogismo interno, la resignificación del lenguaje y la lucha entre jerarquización y liberación de las restricciones dicotómicas son también fundamentales en *Das nackte Auge*, si bien, a diferencia de las dos novelas precedentes, el aspecto transcultural es más reducido, ya que la novela se centra en la expresión, con un lenguaje poético, del momento en sí del intervalo de indeterminación o polivalencia intercultural del micronivel del encuentro. La expresión de la situación del tránsito fronterizo, del umbral ficticio entre culturas, se erige como construcción alternativa, ya que al concretar lingüísticamente lo inasible de ese espacio intermedio que escapa a las restricciones de los órdenes con los que se produce, el lenguaje que lo materializa se libera de las convenciones y de reacciones típicas para el contacto, aunque las recodifique. Así, la extrañeza categorial pierde peso, mientras se mantiene la dimensión práctica de la frontera. No obstante, dado que en numerosas ocasiones la frontera categorial también se mantiene en la novela, porque los binarismos jerarquizantes se evocan una y otra vez para deconstruir los discursos etnocentristas y puesto que al final estos se desvelan como construidos desde una

posición intermedia, pero ficticia, la novela se mantiene en una ambivalencia interpretativa: no se limita al contraataque a partir de una posición de víctima, sino que autodeconstruye su propia posición asimétrica.

Como se desprende de lo expuesto, en las tres novelas se constata una incesante presencia de la reflexión y la tematización sobre los aspectos mismos de la interacción cultural unidos al nivel metaliterario. En relación con esta cuestión, ha de destacarse el hecho de que, en numerosos ejemplos vistos, la reflexión sobre el contacto cultural o sobre la transculturalidad está en estrecha relación con la producción estética del texto mismo que la tematiza. En esas vinculaciones se pone de manifiesto que el contacto cultural emerge como un exponente muy adecuado para transmitir la problemática de la creación y la interacción con 'otros' mundos (en general, no solo extranjeros) que supone la creación literaria, y esto se debe a que el trabajo con la experiencia de la extrañeza permite poner en entredicho la realidad conocida y plantear otras posibilidades, tal y como ocurre también con la literatura, que para la productividad, se nutre precisamente de las interrelaciones y diálogos con otros. Así, la imposibilidad de narrar al otro o de narrar el texto sin construirlos, es decir, sin que dejen de ser ficción inventada, es un elemento de convergencia de las tres novelas.

No obstante, la limitación y la conciencia autocrítica y metaliteraria no se muestran en estos casos como impedimentos ni para explotar la productividad creativa de la interculturalidad, ni para exponer una dimensión crítico-ideológica y ética (respecto a los conflictos y diferencias) que supere el relativismo radical de ciertas épocas, mostrando, a la vez, la polivalencia y la contingencia de perspectivas culturales. Y no ha de pasarse por alto tampoco que los discursos contemporáneos sobre contactos entre culturas, globalización y situación mundial postcolonial, también han hecho mella en la concepción de estos textos, por lo cual la interculturalidad no se reduce en ninguno de los tres ejemplos a una cuestión bilateral, sino que, por un lado, descomponen la noción esencialista y, por otro, transforman y combinan diversos materiales y discursos que se adscriben

como culturales de tal forma que atraviesan y trascienden numerosas fronteras que simultáneamente los componen. Por tanto, no se pueden delimitar fácilmente en un único orden cultural y son exponente en su configuración y en sus representaciones estéticas de la creciente apreciación de las interacciones culturales a nivel mundial. Esta última cuestión abre a su vez nuevos interrogantes y un amplio campo de posibles investigaciones futuras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos literarios

Bärfuss, Lukas (2008): *Hundert Tage,* Gotinga, Wallenstein.

Blaeulich, Max (2005): *Kilimandscharo zweimeteracht*, St. Polten, Salzburgo, Residenz Verlag.

Blaeulich, Max (2006): *Gatterbauerzwei oder Europa überleben*, St. Polten, Salzburgo, Residenz Verlag.

Blaeulich, Max (2008): *Stackler oder Die Maschinerie der Nacht*, St. Polten, Salzburgo, Residenz Verlag.

Braun, Marcus (1999): *Delhi*, Berlín, Berlin-Verlag.

Buch, Hans-Christoph (1984): *Die Hochzeit von Port-au-Prince*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Buch, Hans Christoph (1985): *Karibische Kaltluft. Berichte und Reportagen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Buch, Hans-Christoph (1990): *Haïti Chérie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Buch, Hans-Christoph (1992): *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Buch, Hans Christoph (1993): *Tropische Früchte. Afro-amerikanische Impressionen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Buch, Hans Christoph (2001): *Kain und Abel in Afrika*, Berlín, Volk und Welt.

Buch, Hans Christoph (2004): *Tanzende Schatten oder der Zombie bin ich*, Frankfurt am Main, Eichborn.

Buch, Hans-Christoph (2007): *Tod in Habana. Eine Erzählung*, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlagsanstalt.

Buch, Hans-Christoph (2008a): *Sansibar-Blues oder wie ich Livingstone fand*, Frankfurt am Main, Eichborn.

Capus, Alex (1997): *Munzinger Pascha*, Zúrich, Diogenes.

Capus, Alex (2005): *Reisen im Licht der Sterne*, Múnich, Knaus.

Capus, Alex (2007): *Eine Frage der Zeit*, Múnich, Knaus.

Carpentier, Alejo [1949] (2002): *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza.

Frischmuth, Barbara (1998): *Die Schrift des Freundes*, Salzburgo, Viena, Residenz Verlag.

Frischmuth, Barbara (2004): *Der Sommer in dem Anna verschwunden war*, Berlín, Aufbau-Verlag.
Frischmuth, Barbara (2008): *Vergiss Ägypten. Ein Reiseroman*, Berlín, Aufbau Verlag.
Hamann, Cristof (2003): *Fester*, Gotinga, Steidl.
Hamann, Cristof (2007): *Usambara*, Gotinga, Steidl.
Kramer, Jens Johannes (2000): *Die Stadt unter den Steinen*, Múnich, Weltbild.
Krüger, Michael (1993): *Himmelfarb*, Salzburgo, Viena, Residenz Verlag.
Lander, Jeanette (1993): *Jahrhundert der Herren*, Berlín, Aufbau-Verlag.
Loetscher, Hugo (1963): *Abwässer. Ein Gutachten*, Zúrich, Arche.
Loetscher, Hugo [1975] (1988): *Der Immune*, Zúrich, Diogenes.
Loetscher, Hugo [1979] (2004): *Wunderwelt. Eine brasilianische Begegnung*, Zúrich, Diogenes.
Loetscher, Hugo (1982): *Herbst in der Großen Orange*, Zúrich, Diogenes.
Loetscher, Hugo (1986): *Die Papiere des Immunen*, Zúrich, Diogenes.
Loetscher, Hugo (1999): *Die Augen des Mandarin*, Zúrich, Diogenes.
Meinecke, Thomas (2001): *Hellblau*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
Roes, Michael (1996): *Rub'al-khali – leeres Viertel: Invention über das Spiel*, Frankfurt am Main, Eichborn.
Roes, Michael (1999): *Der Coup der Berdache*, Berlín, Berlin-Verlag.
Roes, Michael (2000): *Haut des Südens. Eine Mississippi-Reise*, Berlín, Berlin-Verlag.
Stadler, Arnold (1992): *Feuerland*, Salzburgo, Viena, Residenz Verlag.
Stadler, Arnold (2006): *Ausflug nach Afrika. Eine Geschichte mit Vorgeschichte*, Colonia, Dumont.
Tawada, Yoko [1987] (1996): *Nur da wo du bist da ist nichts*, Tubinga, Konkursbuchverlag
Tawada, Yoko [1989] (1993): *Das Bad*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
Tawada, Yoko (1991): *Wo Europa anfängt*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
Tawada, Yoko (1993): *Ein Gast*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
Tawada, Yoko (1994): *Tintenfisch auf Reisen*, Tubinga, Konkursbuchverlag
Tawada, Yoko (1996): *Talisman*, Tubinga, Konkursbuchverlag.

TAWADA, Yoko (2000a): *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
TAWADA, Yoko (2002): *Überseezungen*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
TAWADA, Yoko (2004): *Das nackte Auge*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
TAWADA, Yoko (2007): *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
TAWADA, Yoko (2008): *Schwager in Bordeaux*, Tubinga, Konkursbuchverlag.
TROJANOW, Ilija (2006): *Der Weltensammler*, Múnich, Viena, Hanser.
WERNER, Markus (1999): *Der ägyptische Heinrich*, Múnich, dtv.
WIDMER, Urs (1996): *Im Kongo*, Zúrich, Diogenes.
WINKLER, Josef (1996): *Domra. Am Ufer des Ganges*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
ZELIK, Raul (2004): *bastard: die geschichte der journalistin lee*, Berlín, Hamburgo, Gotinga, Assoz. A.
ZELIK, Raul (2006): *La Negra*, Hamburgo, Nautilus.

ENSAYOS, ESTUDIOS Y OBRAS DE CONSULTA

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine y PORCHER, Louis (1996): *Éducation et communication interculturelle*, París, Presses Universitaires de France.
ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine (2004): *L'éducation interculturelle*, París, Presses Universitaires de France.
AGUIRRE, Ángel (ed.) (1997): *Cultura e identidad cultural: [introducción a la antropología]*, Barcelona, Bardenas.
ALLOLIO-NÄCKE, Lars y KALSCHEUER, Britta (2005): "Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz – Resümee und Ausblick", en ALLOLIO-NÄCKE, Lars, KALSCHEUER, Britta y MANZESCHKE, Arne (eds.) (2005), pp. 443-453.
ALLOLIO-NÄCKE, Lars, KALSCHEUER, Britta y MANZESCHKE, Arne (eds.) (2005): *Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Frankfurt am Main, Campus.
ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
ANTOR, Heinz [2001] (2003): "Multikulturalismus", en NÜNNING, Ansgar (ed.) [2001] (2003), *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar, Metzler, pp. 458-459.
ANTWEILER, Christoph (1994): "Eigenbilder, Fremdbilder, Naturbilder. Anthropologischer Überblick und Auswahlbibliographie zur kognitiven Dimension interkulturellen Umgangs", *Anthropos*, 89, 1/3, pp. 137-168.

Assmann, Aleida (1999): "Interkulturelle Übersetzung – Grenze, Chancen, Aporien", en Hahn, Alois y Platz Norbert H. (1999), pp. 65-71.

Assmann, Aleida (2006): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlín, Erich-Schmidt.

Assmann, Aleida y Assmann, Jan (1988): "Schrift, Tradition und Kultur", en Raible, Wolfgang (ed.) (1988), *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tubinga, Narr, pp. 25-50.

Assmann, Jan (1988): "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", en Assmann, Jan y Hölscher, Tonio (ed.) (1988), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 9-19.

Assmann, Jan [1992] (2005): *Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen,* Múnich, Beck.

Auernheimer, Georg (1995): *Einführung in die interkulturelle Erziehung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bachmann-Medick, Doris (1987): "Kulturelle Texte und interkulturelles (Miß)Verstehen. Kulturanthropologische Herausforderungen für die interkulturelle Literaturwissenschaft", en Wierlacher, Alois (ed.) (1987), *Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik*, Múnich, Iudicium, pp. 653-664.

Bachmann-Medick, Doris (1994): "Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68/4, pp. 585-612.

Bachmann-Medick, Doris (ed.) (1996): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Franfurt am Main, Fischer. [Edición actualizada: Tubinga, Francke, 2004].

Bachmann-Medick, Doris (1999): "1+1=3? Interkulturelle Beziehungen als Dritter Raum", *Weimarer Beiträge*, 45/4, pp. 518-531.

Bajtín, Mijaíl M. (1963): *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moscú, Sovetskii pisatel. [*Problemas de la poética de Dostoievski.* Trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, México D. F., Fondo de Cultura Económica, [1986] 2003].

Bajtín, Mijaíl M. (1975): *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniia raznykh let*, Moscú, Khudozhestvennaia literatura. [*Teoría y estética de la novela.* Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989].

Bajtín, Mijaíl M. (1979): *Estetika slovesnogo tvorchestva*, [Sergey G. Bocharov (comp.)], Moscú, Iskusstvo. [*Estética de la crea-*

ción verbal. Trad. de Tatiana Bubnova, México, Madrid, Siglo XXI, [1982] 1999].

Baraldi, Claudio, Corsi, Giancarlo y Esposito, Elena (1997): *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Barthes, Roland (1985): *L'aventure sémiologique*, París, Éditions du Seuil. [*La aventura semiológica*. Trad. de Ramón Alcalde, Barcelona, Paidós, 1990].

Bartra, Roger (2006): *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Valencia, Pre-Textos.

Bary, Leslie (1997): "'Síntomas criollos' e hibridez postcolonial", *Henciclopedia*. [Ponencia preparada para el congreso de LASA, en Guadalajara, México, 17 abril 1997]. En: http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bary/Hibridacion.htm [Consulta: 7/7/2011].

Bay, Hansjörg (2006): "Wo das Schreiben anfängt. Yoko Tawadas Poetik der Migration", en Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (2006), *Literatur und Migration. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*, Múnich, edition text + kritik, pp. 109-119.

Bhabha, Homi K. (1994): "Introduction: Locations of Culture", *The Location of Culture*, Londres, Routledge, pp. 1-27.

Bitterli, Urs (1976): *Die "Wilden" und die "Zivilisierten": Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, Múnich, Beck.

Bleicher, Thomas (1980): "Elemente einer komparatistischen Imagologie", *Komparatistische Hefte*, 2, pp. 12-24.

Boas, Franz [1911] (1946): *The mind of primitive man*, Nueva York, The MacMillan Company.

Boas, Franz [1940] (1966): *Race, Language and Culture*, Nueva York, Collier Macmillan.

Borelli, Michele (1996): "Interkulturelle Pädagogik", en Wierlacher, Alois y Stötzel Georg (eds.) (1996), *Blickwinkel. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandskonstitution. Akten des III. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik, Düsseldorf 1994*, Múnich, Iudicium, pp. 187-199.

Borsò, Vittoria (1994): *Mexico Jenseits der Einsamkeit: Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*, Frankfurt am Main, Vervuert.

Bourdieu, Pierre [1972] (2000): *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'éthnologie kabyle*, París, Éditions du Seuil.

Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction: critique sociale du juge-*

ment, París, Éditions de Minuit. [*La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Trad. de M. Carmen Ruiz de Elvira Hidalgo, Madrid, Taurus, 1988].

Bourdieu, Pierre (1994): *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, París, Éditions du Seuil. [*Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997].

Brandt, Bettina (2006): "Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller", en Arnold, Heinz Ludwig (ed.) (2006), *Literatur und Migration. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband*, Múnich, edition text + kritik, pp. 74-83.

Bredella, Lothar (ed.) (1988): *Perceptions and misperceptions: the United States and Germany: studies in intercultural understanding*, rev. version of papers delivered at a conference in Schloß Rauischholzhausen / Gießen in Nov. 1986, Tubinga, Narr.

Breger, Claudia (1999a): "'Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?': Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada", en Gelbin, Cathy S., Konuk, Kader y Piesche, Peggy (eds.) (1999): *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, Königstein, Taunus, pp. 30-59.

Breger, Claudia (1999b): "Mimikry als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada", en Benthien, Claudia y Krüger-Furhoff, Irmela M. (eds.), *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart, Metzler, pp. 164-176.

Bronfen, Elisabeth, Marius, Benjamin y Steffen, Therese (eds.) (1997): *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tubinga, Stauffenburg.

Browne Sartori, Rodrigo y Silva Echeto, Víctor (2004): *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, cultura y comunicación*, Sevilla, Arcibel.

Buber, Martin (1965): *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, Lambert Schneider.

Buch, Hans Christoph (1975): "Vorbericht", en Buch, Hans Christoph (ed.), *Literaturmagazin* 4. *Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

Buch, Hans Christoph (1976): *Die Scheidung von San Domingo: Wie die Negersklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen*, Berlín, Wagenbach.

Buch, Hans Christoph (1987): "Die Zukunft der Literatur ist ihre Vergangenheit", *Warum Sie schreiben, wie Sie schreiben: eine literarische Umfrage. LiteraturMagazin*, 19, 16/133, pp. 32-33.

BUCH, Hans Christoph (1991): *Die Nähe und die Ferne – Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BUCH, Hans Christoph (1996): *Übung mit Meistern. Begegnungen und Gespräche*, Berlín, Weimar, Aufbau.

BUCH, Hans Christoph (2002): "Haitian Blue", *Caribbean Report of Haiti*¸ pp. 10-11.

BÜTHE, Joachim (2002): "Überseezungen", *dradio.de*, 23/9/2002. [Entrevista con Yoko Tawada]. En: http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/165577/ [Consulta: 4/9/2009].

CASSIRER, Ernst (1944): *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven, Yale University Press. [*Versuch über den Menschen: Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Trad. de Reinhard Kaiser, Hamburgo, Meiner, 1996].

CESANA, Andreas (2000): "Philosophie der Interkulturalität: Problemfelder, Angaben, Einsichten", *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26, pp. 435-461.

CHIELLINO, Carmine (ed.) (2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, Weimar, Metzler.

CHIELLINO, Carmine (2003): "Gibt es eine interkulturelle Literaturwissenschaft?", en GEPPERT, Hans Vilmar y ZAPF, Hubert (eds.) (2003), *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, vol. 1, Tubinga y Basilea, Francke, pp. 224-237.

CLIFFORD, James (1997): *Routes, Travel and Translation in the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard UP.

CRAPANZANO, Vincent (1986): "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description", en CLIFFORD, James y MARCUS, George E. (eds.) (1986), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, pp. 51-76.

DASH, J. Michael (2001): *Culture and customs of Haiti*, Westport, Conn., Greenwood Press.

DAYAN, Joan (1994): "Erzulie: A Women's History of Haiti", *Research in African Literatures*, Summer, 25/2, pp. 5-27.

DEVIS, Catherine (2000): "Fernando Ortiz's Transculturation: the Postcolonial Intellectual and the Politics of Cultural Representation", en FIDDIAN, Robin (2000), *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 141-168.

DEWULF, Jeroen (1997/1998): "'Die Literatur ist das letzte Kulturgebiet, das chauvinistisch ist': Hugo Loetscher über Portugal, Brasilien und die 'Mulattisierung' der Literatur", *Runa*, 27, pp. 311-316.

DEWULF, Jeroen (1999): *Hugo Loetscher und die "portugiesischsprachige Welt": Werdegang eines literarischen Mulatten*, Berna, Peter Lang.

DEWULF, Jeroen (2001): "Sobre a 'Mulatizaçao' da Literatura o caso do escritor Hugo Loetscher", *Revista da Faculdade de Letras «LÍNGUAS E LITERATURAS»*, Porto, XVIII, pp. 511-522. En: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3037.pdf [Consulta: 10/8/2009].

DEWULF, Jeroen (2002a): "Als Frau Sprache feststellte, dass sie keine Wurzeln, sondern Füsse hatte. Reflexionen über eine globale Literaturwissenschaft, ausgehend von einem internationalen Kreolismus", *TRANS Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 13. En: http://www.inst.at/trans/13Nr/dewulf13.htm [Consulta: 7/7/2011].

DEWULF, Jeroen (2002b): "Hugo Loetschers 'Die Entdeckung der Schweiz' in der Tradition der 'Lettres persanes'", en ACOSTA, Luis A., MARIZZI, Bernd y SAGÜES, José Luis (eds.) (2002), *1945 - 1989 - 2000: Momentos de Lengua, Literaturas y Culturas Alemanas. Actas de la X Semana de Estudios Germánicos*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 195-203.

DEWULF, Jeroen (2002/2003): "*Lettres Persanes* in der deutschsprachigen Literatur von 1721 bis heute", *Acta Germanica. German Studies in Africa*, 30/31, pp. 49-57.

DEWULF, Jeroen (2003): "Am Ende des Wirrwarrs beginnt die mulattisierte Welt. Hugo Loetschers Roman *Die Augen des Mandarin*", en BRIESEMEISTER, Dietrich (ed.) (2003), *Portugal, Alemanha, Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão. 6. deutsch-portugiesisches Arbeitsgespräch*, Braga, Univ. Do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, (2 vols.), pp. 263-271.

DEWULF, Jeroen (ed.) (2005): *In alle Richtungen gehen: Reden und Aufsätze über Hugo Loetscher*, Zúrich, Diogenes.

DIETZ, Gunther (2002): "Cultura, etnicidad e interculturalidad: una visión desde la antropología social", en GONZÁLEZ R. ARNÁIZ, Graciano (2002), pp. 189-225.

DIJK, Kari van (2008): "Arriving in Eurasia: Yoko Tawada Re-Writing Europe", en BEMONG, Nele, TRUWANT, Mirjam y VERMEULEN, Pieter (eds.) (2008), *Re-thinking Europe: literature and (trans)national identity*, Amsterdam, Nueva York, Rodopi, pp. 163-178.

DRECHSEL, Paul, SCHMIDT, Bettina y GÖLZ, Bernhard (2000): *Kultur im Zeitalter der Globalisierung. Von Identität zu Differenzen*, Frankfurt am Main, IKO-Verlag.

DUBIEL, Jochen (2005): "Manifestationen des 'postkolonialen Blicks' in kultureller Hybridität", en DUNKER, Axel (ed.) (2005), pp. 45-68.

DUBIEL, Jochen (2007): *Dialektik der postkolonialen Hybridität: Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur*, Bielefeld, Aisthesis

DUNKER, Axel (ed.) (2005): *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur: Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, Bielefeld, Aisthesis.

DYSERINCK, Hugo (1966): "Zum Problem der 'images' and 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft", *Arcadia*, 1, pp. 107-120.

DYSERINCK, Hugo (1977): *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn, Bouvier.

ELIAS, Norbert [1939] (1997): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, vol. 1. *Wandlung des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

ESHEL, Amir (2009): "A Conversation with author Yoko Tawada", University of Standford DLCL, 18/2/2009. [Vídeo de Open Sources Movies]. En: http://www.archive.org/details/AConversationWithYokoTawada [Consulta: 4/9/2009].

ESPAGNE, Michel y WERNER, Michael (eds.) (1987): "La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914)", *Annales ESC*, 4, pp. 969-992.

ESSELBORN, Karl (2007): "'Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt'. Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas", *Arcadia*, 42/2, pp. 240-262.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): "Laws of literary interference", *Poetics Today*¸ 11/1, pp. 53-72.

EVEN-ZOHAR, Itamar (2000): "Culture Repertoire and the Wealth of Collective Entities", en DE GEEST, Dirk *et al.* (eds.) (2000), *Under Construction: Links for the Site of Literary Theory. Essays in Honour of Hendrik Van Gorp*, Lovaina, Leuven University Press, pp. 389-403. En: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works /papers/papers/culture_wealth.pdf [Consulta: 28/9/2008].

FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio (2007): "Las traducciones en la antigüedad", *Sefarad*, 67/ 2, pp. 263-282.

FINK-EITEL, Hinrich (1994): *Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte*, Hamburgo, Junius.

FISCHER, Manfred S. (1981): *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte: Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn, Bouvier.

FISCHER, Sabine (1997): "'Wie der Schlamm in einem Sumpf', Ich-Metamorphosen in Yoko Tawadas Kurzroman *Das Bad*",

en Howard, Mary (ed.) (1997), *Interkulturelle Konfigurationen: zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, Múnich, Iudicium, pp. 63-76.

Fischer, Sabine (2003): "Durch die japanische Brille gesehen: die fiktive Ethnologie der Yoko Tawada", *Gegenwartsliteratur*, 2, pp. 59-80.

Fludernik, Monika (ed.) (1998): *Hybridity and postcolonialism: twentieth-century Indian literature*, Tubinga, Stauffenburg.

Fornet-Betancourt, Raúl (1994): *Filosofía intercultural*, México, Universidad Pontificia de México.

Fornet-Betancourt, Raúl (1997): *Lateinamerikanische Philosophie zwischen Inkulturation und Interkulturalität*, Frankfurt am Main, IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation.

Fornet-Betancourt, Raúl (2002): "Lo intercultural: El problema de su definición", *Interculturael. balance y perspectivas. Encuentro internacional sobre interculturalidad*, Fundació CIDOB. En: http://www.cidob.org/ Castellano/Publicaciones/ monografias/intercultural/intercultural.cfm# [Consulta: 20/8/2005].

Foucault, Michel (1963): "Préface à la transgression", *Critique*, 195/196 Agosto/Septiembre, pp. 751-769. ["Prefacio a la transgresión", *De lenguaje y literatura*. Trad. de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 123-142].

Foucault, Michel (1969): *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard. [*La arqueología del saber*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, [1970] 2002].

Foucault, Michel (1971): "Nietzsche, la genealogie, l'histoire'", en Bachelard, Suzanne *et al.*, *Hommage a Jean Hyppolite*, París, PUF, pp. 145-172. ["Nietzsche, la Genealogía y la Historia", *Microfísica del poder*. Trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, [1978] 1979, pp. 7-29].

Förster, Nikolaus (1999): *Die Wiederkehr des Erzählens: deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft.

Frank, Manfred (1988): "Zum Diskursbegriff bei Foucault", en Fohrmann, Jürgen y Müller, Harro (eds.) (1988), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 25-44.

Frank, Michael C. (2004): "Kolonialismus und Diskurs: Michel Foucaults 'Archeologie' in der postkolonialen Theorie", en Kollmann, Susanne y Schödel, Kathrin (eds.) (2004), *Post-Moderne De/Konstruktionen: Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche*, Münster, Lit, pp. 139-155.

GADAMER, Hans-Georg [1960] (1986): *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, en *Gesammelte Werke*, vol. 1, Tubinga, Mohr.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo. [Nueva edición revisada: Buenos Aires, Paidós, 2001].

GEBHARDT, Jürgen (2005): "Interkulturelle Kommunikation: Vom praktischen Nutzen und theoretischen Nachteil angewandter Sozialwissenschaft", en ALLOLIO-NÄCKE, Lars, KALSCHEUER, Britta y MANZESCHKE, Arne (2005), pp. 276-286.

GEERTZ, Clifford [1973] (1975): *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basics Books. [*La interpretación de las culturas*. Trad. de Alberto L. Bixio, México, Gedisa, 1987].

GELZER, Florian (1999): "'Wenn ich spreche, bin ich nicht da': Fremdwahrnehmung und Sprachprogrammatik bei Yoko Tawada", *Recherches germaniques*, 29, pp. 67-91.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París. [*Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989].

GLISSANT, Édouard (1995): *Introduction à une poétique du divers*, Presses de l'Univ. de Montréal.

GONZÁLEZ R. ARNAIZ, Graciano (ed.) (2002): *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GÖRLING, Reinhold (1997): *Heterotopia: Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*, Múnich, Fink.

GREENBLATT, Stephen (1991): *Marvelous possessions: the wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press.

GUDYKUNST, William B. (1983): *Intercultural Communication Theory*, Beverly Hills, Sage.

GUILLÉN, Claudio (1971): "Toward a definition of the Picaresque", *Literature as System: Essays toward the theory of literary history*, Princeton, Princeton University Press, pp. 71-106.

GUTJAHR, Jacqueline [2005] (2007): "Einladung zum Spiel – den Texten von Yoko Tawada auf der Spur", en GRABIS, Daniel y KASTENHUBER, Eva (eds.) (2007), *In mehreren Sprachen leben: literaturwissenschaftliche, sprachdidaktische und sprachwissenschaftliche Aspekte der Mehrsprachigkeit*, Tagungsband des DAAD-Fachseminars 2005 in Bordeaux, Tréveris, Universität Trier, pp. 21-41.

GUTJAHR, Ortrud (2002) "Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur", en BENTHIEN, Claudia y VELTEN,

Hans Rudolf (eds.) (2002), *Germanistik als Kulturwissenschaft: eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, pp. 345-369.

Hahn, Alois y Platz, Norbert H. (eds.) (1999): *Interkulturalität als neues Paradigma*, Tréveris, Universität Trier.

Hall, Edward Twitschell [1959] (1973): *The Silent Language*, Nueva York, Doubleday.

Hall, Edward Twitschell (1966): *The Hidden Dimension*, Nueva York, Doubleday.

Hall, Edward Twitschell [1970] (1976): *Beyond culture*, Garden City, Nueva York, Anchor Press.

Hannerz, Ulf (1992): *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, Nueva York, Columbia UP.

Hannerz, Ulf (1996): *Transnational Connections: Culture, People, Places*, Londres, Nueva York, Routledge.

Harang, Jean-Baptiste (2005): "Une voix peut en cacher une autre", *Libération*, 13/10/2005, p. III.

Hart, William B. (1996): "A Brief History of Intercultural Communication: A Paradigmatic Approach", [Comunicación presentada en *Speech Communication Association Conference* en San Diego]. En: http://www.unm.edu/wbhart/histicc2.htm [Consulta: 23/12/2005].

Herder, Johann Gottfried [1774] (1978): *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, en Otto, Regine (ed.), *Herders Werke in fünf Bänden*, vol. 3, Berlín, Weimar, Aufbau-Verlag, pp. 39-137.

Herder, Johann Gottfried [1784-1791] (1989): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, en Bollacher, Martin (ed.), *Werke in zehn Bänden*, vol. 6, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Heringer, Hans Jürgen (2004): *Interkulturelle Kommunikation*, Tubinga, Basilea, Francke.

Herskovits, Melville Jean, Linton, Ralph y Redfield, Robert (1936): "Memorandum for the study of acculturation", *American Anthropologist*, 38, pp. 149-152.

Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Stuttgart, UTB.

Hofstede, Geert (1980): *Culture's consequences: international differences in work-related values*, Beverly Hills, Sage.

Hofstede, Geert y Jan, Gert [1994] (2005): *Cultures and organizations: Software of the mind*, Nueva York, McGraw-Hill. [Edición revisada].

Hogan, Patrick Colm (2004): *Empire and Poetic Voice: Cognitive and Cultural Studies of Literary Tradition and Colonialism*, Albany, State University of New York Press.

HOLQUIST, Michael (1990): *Dialogism. Bakhtin and his world*, Londres, Nueva York, Routledge.

HONG, Terry (2003): "Living in the Space of 'In-Between'. In any language, author Yoko Tawada is easily Understood", *Asian Week*, 12/9/2003. [Entrevista]. En: http://bookdragonreviews.files.wordpress.com/2009/06/2003-09-12-yoko-tawada-bridegroom-was-a-dog.pdf [Consulta: 4/9/2009].

HUSSERL, Edmund [1922-1937] (1988): *Aufsätze und Vorträge (1922-1937), Husserliana XXVII, (Fünf Aufsätze über Erneuerung)*, Dordrecht, Boston, Londres, Kluwer Academic Publishers.

ISENSCHMID, Andreas (1999): "Das Lebensgefühl der Gegenwart", *Tages-Anzeiger*, Zúrich, 27/8/99, p. 63.

ISER, Wolfgang (1990): *Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz.

ISER, Wolfgang (1991): *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

JARZEBINSKI, Krzysztof (2005): "etwas zu fassen, was nicht zu fassen ist", *foreigner.de*, 10/8/2005. [Entrevista con Yoko Tawada]. En: http://www.foreigner.de/in_yoko_tawada.html [Consulta: 4/9/2009].

JIMENO, Myriam (2005): "La vocación crítica de la antropología en Latinoamérica", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 1. En: http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/7/1.php [Consulta: 4/9/2009].

KALATEHBALI, Narjes Khodaee (2005): *Das Fremde in der Literatur. Postkoloniale Fremdheitskonstruktionen in Werken von Elias Canetti, Günter Grass und Josef Winkler*, Münster, LIT.

KALSCHEUER, Britta y ALLOLIO-NÄCKE, Lars (2002): "Why does the Current Debate on Interculturality Prevent the Development of Intercultural Communication?A Critical Note on the Interculturality Discourse". Comunicación el 11/4/2002 en el SIETAR Congress 2002, Vienna University of Economics and Business Administration. En: http://sietarcongress.wu-wien.ac.at/docs/T6_Kalscheuer.pdf [Consulta: 7/12/2005].

KALSCHEUER, Britta (2005): "Interkulturalität. Einleitung", en ALLOLIO-NÄCKE, Lars, KALSCHEUER, Britta y MANZESCHKE, Arne (2005), pp. 221-226.

KERSTING, Ruth (2006): *Fremdes Schreiben. Yoko Tawada*, Tréveris, Wvt Wissenschaftlicher Verlag Trier.

KITAO, Kenji (1985): "A Brief History of the Study of Intercultural Communication in the United States". [Documento de análisis informativo reproducido por el ERIC (Educatio-

nal Resources Information Center) de EE. UU. en 1987]. En: http://eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/34/92/12.pdf [Consulta: 17/7/2008].

KLASTRUP, Lisbeth y PAJARES TOSCA, Susana (2004): "Transmedial worlds – rethinking cyberworld design", en *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds, Tokyo, November 18 - 20, 2004*, Washington, IEEE Computer Society, pp. 409-416. En: http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf [Consulta: 29/9/2008].

KLOEPFER, Rolf (1982): "Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur", en LACHMANN, Renate (ed.) (1982), pp. 85-106.

KNAPP, Karlfried y KNAPP-POTTHOF, Annelie (1990): "Interkulturelle Kommunikation", *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung*, 1, pp. 62-93.

KOELBL, Herlinde (1998): "'Yoko Tawada'. Gespräch", *Im Schreiben zu Haus: Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche*, Múnich, Knesebeck, pp. 226-231.

KÖHLER, Sigrid G. (2006): *Körper mit Gesicht: rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*, Colonia, Böhlau.

KOGGE, Werner (2002): *Die Grenzen des Verstehens. Kultur – Differenz – Diskretion*, Weilerswist, Velbrück.

KOIRAN, Linda (2009): *Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag. Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft*, Múnich, Iudicium.

KONSTANTINOVIĆ, Zoran (1982): "*Verwandlung im Wandel*: Komparatistische Betrachtungen zur Kategorie der Dialogizität und Alterität", en LACHMANN, Renate (ed.) (1982), pp. 168-184.

KONTJE, Todd (2004): *German Orientalisms*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

KORDT, Christina (2008): "Kann man mit blauen Augen sehen?", *Kreuzlinger Zeitung*, 18/6/2008 - 16:23. En: http://www.kreuzlinger-zeitung.ch/page/4/2312 [Consulta: 12-/8/-2009].

KORTLÄNDER, Bernd (1995): "Begrenzung – Entgrenzung. Kultur und Wissenschaftstransfer in Europa", en LOTHAR, Jordan y KORTLÄNDER, Bernd (eds.) (1995), *Nationale Grenzen und internationaler Austausch: Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tubinga, Niemeyer, pp. 1-19.

KOTTHOFF, Helga (ed.) (2002): *Kulturen im Gespräch*, Tubinga, Narr.

KRÄMER, Sabine (2000): "Haiti in der Darstellung von Hans Christoph Buch und Alejo Carpentier", *Lateinamerika schreiben. Zur Darstellung von kultureller Alterität in deutschen und lateinamerikanischen Texten*, Frankfurt am Main, Lang, pp. 135-176.

KRAENZLE, Christina (2004): *Mobility, space and subjectivity: Yoko Tawada and German-language transnational literature*, Toronto, U. of Toronto.

KRAENZLE, Christina (2008): "The limits of Travel: Yoko Tawada's Fictional Travelogues", *German Life and Letters*, 61/2, pp. 244-260.

KRAUSS, Andrea (2002): "›Talisman‹ - ›Tawadische Sprachtheorie‹", en BLIOUMI, Aglaia (2002), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, Múnich, Iudicium, pp. 55-77.

KRISTEVA, Julia (1967): "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, pp. 438-465. [Reeditado en KRISTEVA, Julia (1969), Σημειωτικη. *Recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil, pp. 143-173. *Semiótica*, vol. 1. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, [1978] 2001, pp. 187-225].

KRISTEVA, Julia (1969): Σημειωτικη. *Recherches pour une sémanalyse*, París, Éditions du Seuil. [*Semiótica*, vol. 1. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, [1978] 2001].

KRISTEVA, Julia (1974): *La Révolution dans le langage*, París, Éditions du Seuil.

KRUSCHE, Dietrich y WIERLACHER, Alois (1990): *Hermeneutik der Fremde*, Múnich, Iudicium.

KUNISCH, Hans-Peter (1996): "Sprachmutter statt Muttersprache", *Süddeutsche Zeitung*, 22/2/1996. [Entrevista con Yoko Tawada].

LACHMANN, Renate (ed.) (1982): *Dialogizität*, Múnich, Wilhelm Fink.

LADMIRAL, Jean-René y LIPIANSKY, Edmond Marc (1989): *La communication interculturelle*, París, Armand Colin.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958): *Anthropologie structurale*, París, Plon.

LINK, Jürgen (1988): "Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik", en FOHRMANN, Jürgen y MÜLLER, Harro (eds.) (1988), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 284-307.

LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio (2005): *Elogio de la infelicidad*, Valladolid, cuatro.

LOETSCHER, Hugo (1984): *Das Hugo Loetscher Lesebuch*, Zúrich, Diogenes.

LOETSCHER, Hugo [1988] (1999): *Vom Erzählen erzählen. Poetikvorlesungen*, Zúrich, Diogenes, [Nueva edición ampliada].

LOETSCHER, Hugo (2002): "Die runde Sprache des Reisens", *Der Deutschunterricht*, 54/4, pp. 78-81.

LOOS, Eugène F. (1991): *Auswahlbibliographie zur interkulturellen Kommunikation*, Duisburg, LAUD.

LÖSCH, Klaus (2005): "Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte", en ALLOLIO-NÄCKE, Lars, KALSCHEUER, Britta y MANZESCHKE, Arne (eds.) (2005), pp. 26-49.

LOTMAN, Iuri M. [1970] (1988): *Estructura del texto artístico*. [Trad. de Victoriano Imbert]. Madrid, Istmo.

LOTMAN, Iuri M. (1984): "O semiosfere", *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, 17, pp. 5-23. ["Acerca de la semiosfera", en *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, vol. 1. Trad. y edición de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 21-42].

LOTMAN, Iuri M. (1990): *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trad. de Ann Shukman, Londres, Nueva York, Tauris.

LUHMANN, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (ed.) (2004): *Konzepte der Interkulturellen Kommunikation: Theorieansätze und Praxisbezüge in interdisziplinärer Perspektive*, St. Ingbert, Röhrig.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2005): *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart, Metzler.

LÜTZELER, Paul Michael (1995): "The postcolonial view: Writers from the German-speaking countries report from the Third World", *World Literature Today*, Norman, 69/3, pp. 539-546.

LÜTZELER, Paul Michael (1997): *Der postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

LÜTZELER, Paul Michael (1999): "Hans Christoph Buch und Heinrich von Kleist: Verlobung, Hochzeit und Scheidung in St. Domingo", en BORCHMEYER, Dieter (ed.) (1999), *Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 155-165.

LÜTZELER, Paul Michael (2005): *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik*, Bielefeld, Aisthesis.

MacNeil, Tanya (2003): "Acculturation/Acculturation", en Grassin, Jean-Marie (dir.) y Fahey, Joseph (ed.), *DITL, Dictionnaire international des termes littéraires: DITL, International Dictionary of Literary Terms*, Provo - Utah, ICLA International Association of Comparative Literature. En: http://www.ditl.info/arttest/art108.php [Consulta: 24/9/2008].

Mall, Ram Adhar (1995): *Philosophie im Vergleich der Kulturen: interkulturelle Philosophie – eine neue Orientierung*, Darmstadt, Primus.

Mall, Ram Adhar y Lohmar, Dieter (eds.) (1993): *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*, Amsterdam, Rodopi.

Mansbrügge, Antje (2005): "Yoko Tawada: Essays aus Talisman", en Mansbrügge, Antje y Langner, Markus (2005), *Junge deutschsprachige Literatur*, Berlín, Cornelsen, pp. 199-217. [Incluye entrevista con Yoko Tawada 24/8/2003].

Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.

Mecklenburg, Norbert (1984): "Dann und wann ein grünes Krokodil. Hans Christoph Buchs Roman Die Hochzeit von Port-au-Prince", *Neue Zürcher Zeitung* Fernausgabe, 159, 12/7/1984, p. 25.

Meyer, Urs, Simanowski, Roberto y Zeller, Christoph (eds.) (2006): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, Gotinga, Wallstein.

Moura, Jean Marc (1992): *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, París, Presses Univeristaires de France.

Möller, Joachim y Stückrath, Jörn (1992): "'Fünf Annäherungen an Haiti'. Gespräch", *Diskussion Deutsch: Zeitschrift für Deutschlehrerinnen und Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis*, 23, pp. 81-98. [Entrevista con Hans Christoph Buch].

Ort, Claus-Michael (2003): "Kulturbegriffe und Kulturtheorien", en Nünning, Ansgar y Nünning, Vera (eds.) (2003), pp. 19-38.

Ortiz, Fernando [1940] (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra.

Panikkar, Raimon (2002): "La Interpelación Intercultural", en González R. Arnaiz, Graciano (ed.) (2002), pp. 23-76.

Paschek, Carl (ed.) (1990): *Hans Christoph Buch*, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek. [Ausstellungen zur Stiftungsgastdozentur für Poetik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, 18].

Pieterse, Jan Niederve (1995): "Globalization as Hybridization", en Featherstone, Mike, Lash, Scott y Robertson, Roland

(eds.) (1995), *Global Modernities*, Londres, Thousand Oaka, Nueva Delhi, Sage Publications, pp. 45-68.

Pieterse, Jan Niederve (2001): "Hybridity, So What? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition", *Theory, Culture & Society*, 18 (2-3), pp. 219-245.

Posner, Roland (2003): "Kultursemiotik", en Nünning, Ansgar y Nünning, Vera (eds.) (2003), pp. 39-72.

Pratt, Mary Louise (1991): "Arts of the Contact Zone", *Profession*, 9, pp. 33-40.

Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, Londres, Routledge.

Pratt, Mary Louise (2008a): "Imaginarios planetarios" (Lengua y Globalización), conferencia impartida en el Departamento de Antropología de la Universidad Complutense de Madrid, 28/2/2008.

Pratt, Mary Louis (2008b): "Planetary Longings: Sitting in the Light of the Great Solar TV", en Gallagher, Mary *et al.* (eds.) (2008), *World Writing: Poetics, Ethics, Globalisation*, Toronto, U. of Toronto Press, pp. 207-223.

Reckwitz, Andreas [2000] (2006): *Die Transformation der Kulturtheorien: Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft. [Edición revisada y actualizada].

Reif-Hülser, Monika (2006): *Fremde Texte als Spiegel des Eigenen. Postkoloniale Literaturen und ihre Auseinandersetzung mit dem kulturellen Kanon*, Múnich Wilhelm Fink.

Rein, Kurt (1994): "Interkulturelle Erziehung. Versuch einer Begriffsabklärung", en Franz, Kurt y Pointer, Horst (eds.) (1994), *Interkulturalität und Deutschunterricht*, Múnich, ars una, pp. 23-38.

Rieger, Stefan, Schahadat, Schamma y Weinberg, Manfred (eds.) (1999): *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tubinga, Gunter Narr.

Rodrigo Alsina, Miquel (1999): *Comunicación intercultural*, Rubí (Barcelona), Anthropos.

Rogers, Everett M., Hart, William B. y Miike, Yoshitaka (2002): "Edward T. Hall and The History of Intercultural Communication: The United States and Japan", *Keio Communication Review*, 24, pp. 3-26.

Röttger-Rössler, Birgitt (2002): "Emotion und Kultur: Einige Grundfragen", *Zeitschrift für Ethnologie*, 127, pp. 147-162.

Ruhe, Cornelia (2004): *La Cité des poètes: Interkulturalität und urbaner Raum*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

Rutherford, Jonathan (1990): "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", en Rutherford, Jonathan (1990),

Identity, Community, Culture, Difference, Londres, Lawrence and Wishart, pp. 207-221.

SABALIUS, Romey (1994): "'Ein Erstaunen darüber, was es an Welt gibt': Ein Interview mit Hugo Loetscher", *Dimension: Contemporary German Arts and Letters*, 20, pp. 368-397.

SABALIUS, Romey (1995): *Die Romane Hugo Loetschers im Spannungsfeld von Fremde und Vertrautheit*, Nueva York, Peter Lang.

SAALFELD, Lerke von (1998): "Yoko Tawada. Wo Europa anfängt", *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen, Bleicher, pp. 185-206. [Entrevista].

SAID, Edward (1978): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Nueva York, Vintage. [*Orientalismo*. Trad. de M. L. Fuentes, Barcelona, Debate, 2002].

SAID, Edward (1993): *Culture and Imperialism*, Nueva York, Alfred A. Knopf. [*Cultura e Imperialismo*. Trad. de Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996].

SÁNCHEZ ROMERO, Manuel (2005): "La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias", *Revista de Filología Alemana*, 13, pp. 9-28.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo [1997] (2004): "Bajtín ante la semiótica de la cultura", en CÁCERES, Manuel (ed.) (1997), *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Valencia, Episteme, pp. 124-137 y en (2004) *Entretextos. Revista Electrónca Semestral de Estudios Semióticos de la cultura*, http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/domingo.htm [Consulta: 29/8/2008].

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Comares.

SANDOVAL LÓPEZ, Orestes (2006): "El viaje como voluntad y representación. *Haiti Chérie* de Hans Christoph Buch y *La visita de la Infanta* de Reinaldo Montero", en ALEG (Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos) (ed.) (2006), *Deutsch in Lateinamerika. Ausbildung – Forschung – Berufsbezug. Akten des XII. ALEG-Kongresses auf CD-Rom*, Havanna und Leipzig, 13. -17. März 2006, Havanna.

SCHAFFERS, Uta (2006): *Konstruktionen der Fremde: Erfahren, verschriftlicht und erlesen*, Berlín, Walter de Gruyter.

SCHÄFFTER, Ortfried (1991): "Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit", *Das Fremde Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, pp. 11-44.

Schlieben-Lange, Brigitte (1995): "Kulturkonflikte in Texten", *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 97, pp. 1-21.

Schlögel, Karl (2003): *Kartenelesen oder die Wiederkehr des Raumes*, Zúrich, Vontobel-Stiftung.

Schmeling, Manfred (2002): "Differenz, Hybridisierung, Globalisierung: interkulturelle Poetik heute", en Kadir, Djelala y Löbbermann, Dorothea (eds.) (2002), *Other modernisms in an age of globalization*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, pp. 265-282.

Schössler, Franziska (2006): *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Tubinga, Francke.

Schwab, Gabriele (1982): "Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache", en Lachmann, Renate (ed.) (1982), pp. 63-84.

Schwab, Gabriele (1986): "Reader-Response and the Aesthetic Experience of Otherness", *Standford Literature Review*, 3/1, pp. 1-10.

Schwab, Gabriele (1999): "Restriktion und Mobilität: Zur Dynamik des literarischen Kulturkontakts", en Rieger, Stefan, Schahadat, Schamma y Weinberg, Manfred (eds.) (1999), pp. 47-64.

Seymour-Smith, Charlotte (1992): *Dictionary of Anthropology*, Londres y Basingstoke, The Macmillan Press.

Shafi, Monika (2001): *Balancing Acts. Intercultural Encounters in Contemporary German and Austrian Literature*, Tubinga, Stauffenburg.

Slaymaker, Doug (2007): *Yoko Tawada: Voices from Everywhere (Asia World)*, Lanham, Plymouth, Lexington Books.

Sobrevilla, David (1998): *Filosofía de la cultura*, Madrid, Trotta.

Sommer, Roy (2003): "Interkulturalität", en Nünning, Ansgar (ed.) [2001] (2003), *Metzler Lexikon: Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar, Metzler, pp. 282-283.

Sorrels, Kathryn (1998): "Gifts of Wisdom: An Interview with Dr. Edward T. Hall", *The Edge. E-Journal of Intercultural Relations*, Summer, 1(3). [Entrevista]. En: http://cms.interculturalu.com/theedge/v1i3Summer1998/sum98sorrellshall [Consulta 17/7/2008].

Stoehr, Ingo Roland (1990): "'Am Schnittpunkt mehrerer Kulturen...': Ein Gespräch mit Hans Christoph Buch / 'At the Intersection of Several Cultures...': An Interview with Hans Christoph Buch", *Dimension: Contemporary German Arts and Letters*, 19/3, pp. 442-71.

STRATTHAUS, Bernd (2005): *Was heißt "interkulturelle Literatur"?* [Tesis doctoral, Universität Duisburg-Essen, Fachbereich Geisteswissenschaften, Germanistik, Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft]. En: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=981704158&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=981704158.pdf [Consulta 17/7/2008].

STREESE, Konstanze (1991): "*Cric?*" – "*Crac?!*": *Vier literarische Versuche, mit dem Kolonialismus umzugehen*, Berna, *et al.*, Lang.

TAWADA, Yoko (1998b): "Gespräch mit Yoko Tawada", *Grauzone. Zeitschrift über neue Literatur*, 15, p. 18. [Entrevista].

TAWADA, Yoko (2000b): *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*, Tubinga, Konkursbuchverlag.

TAWADA, Yoko (2004): "Zwischenraum. Über die Zeit 6-7", *Werk, Bauen + Wohnen*, 11, pp. 54-55.

TAYLOR, Charles [1971] (1985): "Interpretation and the sciences of man", *Philosophy and the Human Sciences. Philosophical Papers*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 15-44.

TAYLOR, Charles (1989): *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press.

THOMAS, Alexander (2000): "Forschungen zur Handlungswirksamkeit von Kulturstandards", *Kultur Handlung Interpretation – Zeitschrift für Sozial- und Kulturwissenschaft*, 9/2, pp. 231-279.

TODOROV, Tzvetan (1981): *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi des écrits du cercle de Bakhtine*, París, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1982): *La Conquête de l'Amérique: la question de l'autre,* París, Seuil. [*La conquista de América: el problema del otro.* Ed. De Martí Soler, México, Siglo XXI, 1987].

TODOROV, Tzvetan (1989): *Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine*, París, Seuil. [*Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana.* Trad. de Martí Mur Ubasart, México D. F. *et al.*, Siglo veintiuno editores, 1991].

TORRES GALARZA, Jimena (2005): *Eine Verlobung, zwei Hochzeiten und eine Insel in der Karibik. Deutsch-haitianische Literatur-Beziehungen*, Frankfurt, Peter Lang.

TOWNSEND, Camilla (2003): "Burying the White Gods: New Perspectives on the Conquest of Mexico", *The American Historical Review*, 108/3, pp. 659-687. En: http://www.historycooperative.org/journals/ahr/108.3/townsend.html [Consulta: 9/8/2009].

TSING, Anna L. (2005): *Friction: an ethnography of global connection*, Princeton *et al.*, Princeton University Press.

Tylor, Edward Burnett [1871] (1873): *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*, Londres, John Murray.

Uerlings, Herbert E. (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*, Tubinga, Max Niemeyer.

Uerlings, Herbert (2001): "Die Erneuerung des historischen Romans durch interkulturelles Erzählen. Zur Entwicklung der Gattung bei Alfred Döblin, Uwe Timm, Hans Christoph Buch und anderen", *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 51, pp. 129-154.

Uerlings, Herbert (2005): "Kolonialer Diskurs und deutsche Literatur. Perspektiven und Probleme", en Dunker, Axel (ed.) (2005), pp. 17-44.

UNESCO (2007): *Directrices de la unesco sobre la educación intercultural*, Editado por la Sección de Educación para la Paz y los Derechos Humanos, División de Promoción de la Educación de Calidad, Sector de Educación, unesco, París, p. 17. En: http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147878s.pdf [Consulta: 24/9/2008].

Veit, Walter (1985): "Überlegungen zur Hermeneutik der Germanistik in Australien. Aspekte eines Paradigmas interkultureller Literaturwissenschaft", en Wierlacher, Alois (ed.) (1985), *Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*, Múnich, Iudicium, pp. 314-326.

Vico, Giambattista [1725] (2004): *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, en *Opera di Giambattista Vico*, vol. VIII, Nápoles, Alfredo Guida. [*Ciencia nueva*. Intr., trad. y notas de Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos, D.L., 1995].

Vilas-Boas, Gonçalo (2002): "Mit den Augen von Past die Weltgeschichte erleben. Zum Roman *Die Augen des Mandarin* von Hugo Loetscher", en Platen, Edgar (ed.) (2002), *Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II)*, Múnich, Iudicium, pp. 197-211.

Waldenfels, Bernhard [1990] (1998): *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard [1997] (1999): *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (1998): "La pregunta por lo extraño", *logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 1, pp. 85-98.

Waldenfels, Bernhard (1999): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, vol. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

WALDENFELS, Bernhard (2000): "Zwischen den Kulturen", *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26, pp. 245-261. ["Entre culturas". Trad. de Miriam Llamas, en SANZ, Amelia (coord.), *Interculturas. Transliteraturas*, Madrid, Arco/Libros, 2008, pp. 163-183].

WEBER, Max [1904] (1988): "Die Objektivität" sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis", en WINCKELMANN, Johannes (ed.) (1988), *Max, Weber: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tubinga, Mohr.

WEIGEL, Sigrid (1992): "Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde", en BRIEGLEB, Klaus y WEIGEL, Sigrid (eds.) (1992), *Gegenwartsliteratur seit 1968. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 12, Múnich, Hanser/dtv, pp. 182-229.

WEIGEL, Sigrid (1996): "Laudatio auf Yoko Tawada", *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, 10, pp. 373-377.

WELSCH, Wolfgang (2000): "Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung", *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 26, pp. 327-351.

WENDT, Reinhard (2007): *Vom Kolonialismus zur Globalisierung: Europa und die Welt seit 1500*, Paderborn *et al.*, Ferdinand Schöningh/UTB.

WHITE, J. J. (1990): "Lives apart", *The Times Literary Supplement*, 5/10/1990.

WIERLACHER, Alois [1985] (1990): "Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur", en KRUSCHE, Dietrich y WIERLACHER, Alois (1990), pp. 51-79.

WIERLACHER, Alois (ed.) (1993): *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdheitsforschung*, Múnich, Iudicium.

WIERLACHER, Alois y BOGNER, Andrea (eds.) (2003): *Handbuch interkulturelle Germanistik*, Stuttgart, Weimar, Metzler.

WIGET, Carl J. (1999): "Ein Schweizer von Welt: der Weltenbürger mit Adresse in Zürich: Interview", *Brückenbauer*, 31/8/99, pp. 86-91.

WIMMER, Franz Martin (2004): *Interkulturelle Philosophie. Eine Einführung*, Viena, Wien Universitätsverlag (UTB).

WOOD, Joe (1997): "The Yellow Negro", *Transition*, 73, pp. 40-66.

YOUNG, Robert (1995): *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and race*, Londres, Routledge.

ZANTOP, Susanne (1998): "Der (post-)koloniale Blick des 'weißen Negers'. Hans Christoph Buch: *Karibische Kaltluft*", en LÜTZELER, Paul M. (ed.) (1998), *Schriftsteller und 'Dritte*

Welt': Studien zum postkolonialen Blick, Tubinga, Stauffenburg, pp. 129-152.

Zima, Peter von (1992): *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* [con la colaboración de Johann Strutz], Tubinga, Francke.

Zymner, Rüdiger (2004): "Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien", en Zymner, Rüdiger y Engel, Manfred (eds.) (2004), pp. 13-29.

Zymner, Rüdiger y Engel, Manfred (eds.) (2004): *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handklungsfelder*, Paderborn, mentis.

Colección PERSPECTIVAS
Biblioteca de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Dirección: Mª del C. Bobes Naves

Títulos publicados:

Arbona Abascal, G.: *El* acontecimiento *como categoría del cuento contemporáneo. Las Historias de Jiménez Lozano.*
Bobes Naves, Mª del C.: *Semiología de la obra dramática* (2ª ed. corregida y ampliada).
Bobes Naves, Mª del C.: *Semiótica de la escena.*
Bobes Naves, Mª del C.: *Temas y tramas del teatro clásico español: convivencia y transcendencia.*
Bobes Naves, Mª del C: *Realidad, literatura y conocimiento en la novela de Cervantes.*
Bobes Naves, Mª del C: *Crítica del conocimiento literario.*
Cros, E.: *La sociocrítica.*
Dolezel, L.: *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Traducción del inglés: Félix Rodríguez.
Fischer-Lichte, E.: *Semiótica del teatro.*
García Peinado, M. A.: *Hacia una teoría general de la novela.*
García Rodríguez, J.: *La Escuela de Chicago: Historia y poética.*
Kowzan, T.: *El signo y el teatro.* Traducción española: Mª del C. Bobes y Jesús G. Maestro.
Krysinski, W.: *Encrucijada de signos.* Ensayos sobre la novela moderna. Traducción del francés: Mª del C. Bobes y Jesús G. Maestro.
Llamas, M.: *Lecturas del contacto: manisfestaciones estéticas de la interculturalidad y la transculturalidad.*
Llanos López, R.: *Historia de la teoría de la comedia.*
Lozano Mijares, Mª del P.: *La novela española posmoderna.*
López Martínez, Mª I.: *El tópico literario: teoría y crítica.*
Luján Atienza, A. L.: *Pragmática del discurso lírico.*
Mackintosh, I: *La arquitectura, el actor y el público.*
Mauron, Ch.: *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière.* Traducción de la 3ª edición francesa: Mª del C. Bobes.
Naupert, C: *La tematología comparatista.*
Neira Piñeiro, Mª del R.: *Introducción al discurso narrativo fílmico.*
Orejas, F. G.: *La metaficción en la novela española contemporánea.*
Palmer, R. E.: *¿Qué es la hermenéutica?*
Paraíso, I: *La métrica española en su contexto románico.*
Quesada Gómez, C.: *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx.*
Rubiera, J: *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro.*
Törnqvist, E: *El teatro en otra lengua y otro medio.*
Weinberg, B: *Estudios de poética clasicista.*

Miriam Llamas Ubieto es profesora de literatura alemana en la Universidad Complutense de Madrid desde 2001. Cursó la licenciatura de Filología Alemana en las universidades de Valladolid y Leipzig. En 2009 obtuvo su Doctorado en Filología por la Universidad Complutense de Madrid. Entre 2004 y 2009 ha sido miembro investigador del Centro de Graduados "La figura del tercero" de la Universidad de Constanza (Alemania). Desde 2003 es miembro del Grupo de investigación de la Universidad Complutense de Madrid "LEETHI" (Literaturas Españolas y Europeas del Texto al Hipermedia). Ha impartido conferencias y seminarios en varias universidades extranjeras y es autora de varias publicaciones en importantes revistas y monográficos.

ISBN 978-84-7635-830-6

ARCO/LIBROS, S. L.